



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



المسرح المعاصر

تحليل النصوص من ساروت إلى فينافر

تأليف: باتريس باثيس

ترجمة: أ.د. سلوى عبد الحميد لطفى
مراجعة: أ.د. جوزين جودت عثمان

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



المسرح المعاصر

تحليل النصوص من ساروت إلى فينانر

تأليف: باتريس بافيس

ترجمة: أ.د. سلوى عبد الحميد لطفى
مراجعة: أ.د. جوزين جودت عثمان

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الزلفي
مطابع للجلس الأعلى للأمن

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى:

Le théâtre
Contemporain

Analyse des textes,
de Sarraute à Vinaver

Par

patrice Pavis

Paris, Armand Colin, 2004

كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " يوم المسرح العالمى " التى كتبها هذا العام الكاتب المسرحى المكسيكى " فيكتور هوجو راسكون باندا" استوقفتنى فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " المسرح يحرك، ينير، يثير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. إنه تواصل سحرى يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم ". وفى تصورى أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال : لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح -كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفورى، الحى، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحيلة، التى تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -فى تصورى أيضاً- أن رجل المسرح المكسيكى، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التى يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التى أعادت صياغة العالم

فى الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هى عليه، وهو الأمر الذى لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، أن يكون أحد المعابر العملية التى تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب إنجاز هذا الحوار بكشافته وتنوعه فى غير شكل اللقاء الدولى الذى يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كل على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحميننا من اختلال الأمن الذهنى، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينبجج فى تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقى معه.

تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ونحن
مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح
النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات التخويف فى كسر صمود شعب
لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى
هذه الدورة، والتى تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن
تجدي.

فاروق حسن

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يطرح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي فى ندوته الرئيسية هذا العام موضوع "أدبيات التأسيس للتجريب المسرحى ووثائقه، قراءات فى المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)". صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحاً لسؤال الحرية فى الفن عامة، لكن الصحيح أيضاً أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عموماً، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التى ترفض الحرية وتهدها، وأيضاً بتشخيص توترات طاقات التفسير الفكرية والإبداعية، التى تربطها سلسلة من التحولات المتتالية؛ إزاء سيطرة التصورات المتغلقة عما حولها، والمنكفئة على ذاتها. ثم يتتبع جدل مملكة الخيال الإنسانى - بوصفها مملكة شرف الإنسان - فى مواجهاتها لتلك القوى التى تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وتمارس آلية إعاقة الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التى تجسد الحضور فى الحياة، بانتباهٍ واعٍ وإرادىٍّ، حيث يعد تقييدها بمثابة أم الخطايا جميعاً.

لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحادثة، انفلاتاً من تلك العلاقة بالماضى التى تتسلط على حضورهم الوجودى وتزيّفه بتصوراتها الثابتة.

نجح المجددون التجريبيون فى تغيير المشهد الإبداعى فى المسرح، تأليفاً، وإخراجاً، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أولياً للحرية، وقدرة على ممارسة تلك الحرية، وتأكيداً بأن ذلك يعد أيضاً منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضاً للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنسانى وجناحى الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف فى الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن فى فرنسا، عندما كتب "فيكتور هيجو" وثيقته الشهيرة "مقدمة كرومويل" عام ١٨٢٩ التى تعد "إنجيل الرومانسية"، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الرومانى، استهدافاً لحرية الفنان فى التعبير، واقترباً من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كُتّاب المسرح الكلاسيكى مع كُتّاب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية "هرفانى" التى كتبها ١٨٣٠ "فيكتور هيجو" وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يوماً هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعاً عن حرية الإبداع المسرحى، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وممكناته، وكثافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكّلت تراثاً من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت مرتكزاتها الفكرية، والفنية والجمالية.

وتعتمد الندوة فى محاورها على إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التى طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابعة عبر نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا، تأليفاً، وإخراجاً، وتمثيلاً، وذلك بحثاً عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. فى ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضاً فى ارتباطها بالحرية التى

ليست شيئاً آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بمعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عموماً؟ أم كانت انفتاحاً مطلقاً على الداخل، وانغلاقاً مطلقاً نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، ونفتتح عليها لنعيد قراءاتها. بحثاً أيضاً عن المعنى المضاعف فى مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها فى مجتمعاتها، مع أنها كانت تحطم جليد الاعتقاد الموروث الذى يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضى. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاع صراعية حتماً؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة الممتازة من المتخصصين فى المسرح من كل أنحاء العالم المشاركين فى هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدمون لنا بياناً عن الحرية وكيف شاركت فى شحذ الوعي حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائماً يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للمضائق، ومؤثر فى الحاضر، وسوف يتناسل منه أبنائنا، والصحيح أيضاً أنه دوماً يؤكد على مداومة الجهد والرغبة فى الدفاع عن الحرية،

كاختيار سنده الجوهري صلاية الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت على مدى ثمانية عشر عاماً، وأصبح خطاب الحرية فى التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذى كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يوماً.

٢٠١٠ فوزى فهمى

رئيس المهرجان

المقدمة

إن تحليل النصوص المسرحية فى وضع مفارق: لقد تردد كثيرًا منذ قرن مضى أن المسرح لا ينتمى للأدب ولكن انتماءه إلى فنون المشاهدة، حتى أن تحليل النص نُسي تقريبًا وأُهمِل النص المكتوب والكلمة المسموعة خلال العرض. وبالرغم من ذلك، كانت هناك معرفة طيبة عن قواعد الفن المسرحي، خصوصًا الكلاسيكي، قبل هذه المرحلة من القرن الماضى حيث كان الإخراج وحده بهم، لدرجة نبذ كل أثر للنص. ولكن ما أن تحررت المسرحيات من هذا القالب (عام ١٨٨٠ تقريبًا)، لم يعد لقواعد التكوين أى وجود. أصبح من الصعب جدًا اقتراح منهجية لتحليل النصوص الحديثة والمعاصرة، لأن تعدد وثراء الأشكال يبدو وكأنه يهرب من أى تناول منهجى.

ومع ذلك، وهذا ما حاولنا فعله ألا وهو: وصف وشرح المسرحيات من العشرين عامًا الماضية، وبرغم تنوعها الكبير وصعوبة الاقتراب منها، فإن طموحنا متواضع ومدرسى: نريد أن نعطي نبذة عن توظيفها من خلال ما يقرب من عشر مسرحيات باللغة الفرنسية ولكن منتمية لآفاق عديدة، حتى نساهم فى وضع منهجية لقراءة المسرح المكتوب المعاصر. نحن نقترح شرحًا لهذه المسرحيات، المكتوبة من عام ١٩٨٢ إلى عام ١٩٩٧، وذلك انطلاقًا حرًا من التحليل المسرحي وأيضًا بإلهام من أعمال ايكو Eco، ومن جمالية استقبال ومشاركة القارئ، وفى كل مرة، نضع أنفسنا فى منظور - للأسف - واقع فعليًا.

لقارئ متوسط أو حتى ساذج، غير متخصص في هؤلاء الكتاب المسرحيين، مكتشفين النص بلا مساعدة للإخراج، بدون معرفة مسبقة ودقيقة عن المؤلف، وعن أعماله وأفكاره عن العالم. لماذا نبحث عن هذا القارئ النموذج، نموذج ليس كالتلميذ النموذجي، ولكنه نموذج مأخوذ من الواقع؟

وهذا لأن هذا القارئ النظري المتوسط، المقدم كنموذج، ليس بعيداً عن المشاهد التجريبي الذي يسمع للمرة الأولى صوت كولتاس Koltes، أو ساروت Sarroute أو فينافر Vinaver والذي يكون مضطراً لأن يشارك مع استراتيجية كتابتهم من أجل استخلاص معنى ممكن.

لقد تم التعامل مع المسرحيات نفسها مع استخدام الأدوات المناسبة لشرحها. بعد استعراض المنهجية، يُخصص كل فصل للحالات الخاصة، مما يسمح بالمراجعة وتحسين الشكل العام، مع الاحتفاظ فقط بما يستحق ذلك. وهكذا نحن نأمل رويداً رويداً استخلاص منهجية قراءة يمكن تطبيقها على مسرحيات معاصرة أخرى.

ونحن نأمل - بعد جدل منهجي - أن نزيد المعرفة بهؤلاء الكتاب الذين طالما قدرنا أعمالهم. نحن لا ندعي كتابة تاريخ هذا الفن المسرحي الجديد ولا أن نقدم أهم اتجاهاته، فمثل هذه المهمة تتطلب عملاً جماعياً، والوصول إلى مخططات، ومسافة تاريخية، كل ذلك غير متاح لنا بالمرّة.

يتبع اختيار الكتاب أيضاً لإمكانيات الباحث: هذا الموضوع ذو المسؤولية المحدودة لديه بالضرورة معرفة جزئية لمجال ضخم. يتوقع الأدباء المنتمون

للمسرح E. A. T. وجود أكثر من مائتي كاتب يكتبون وينشرون ويقدمون مسرحيات. لقد حددنا اختيارنا بتمتع مسرحيات، اختيار ذاتي بالطبع، تم اختيارها لخصائص جوهرية ولصفاتها التمثيلية، ولكن هذا لم ينسنا ما يقرب من أربعين أو خمسين عملاً وكاتباً كان يمكن اختيارهم أيضاً.

برغم غياب أسلوب اختيار هذه المسرحيات، يمكن أن نلاحظ ببساطة أن هؤلاء الكتاب يمكن تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات:

- أعمدة الكتابة المسرحية الحالية، الكلاسيكيون الحقيقيون للحدادة:

ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، كولتاس Koltes.

- ورثة ومكملين للأسماء السابقة وهم على التوالي: ريزا Reza، مينيانا Minyana، لاجارس Lagarce.

- غير التقليديين: نوفارينا Novarina وتشويهه للفة، دورنجر Düringer وإعادة تصويره للطبيعة، كورمان Cormann والأشكال التخيلية لكتابه.

نريد الآن أن نوصل كلمة هؤلاء الكتاب، بعيداً عن خشبة المسرح: ولننق في النظرة الداخلية للقارئ حتى يستطيع أن يمحو هذه الكلمة.

الفصل الأول

قضايا لتحليل النص المسرحي

قبل أن نبدأ فى التحليل الدقيق للأعمال، من الفطنة أن نبحث عن الأدوات الأساسية وأن ندرك الأسئلة المراد طرحها. ومن أجل تنظيم هذه الأسئلة، لابد لنا من شكل عام، أو على الأقل قائمة مفتوحة للأسئلة، خطة إجمالية للمهام الضرورية التى يجب إتقانها فى إطار نظرية عامة للنص المسرحي.

هل من الجائز التحدث عن النص المسرحي عمومًا؟ أليس من المناسب أن نتحدث عن الفن المسرحي؟ هذا الفن الخاص بتكوين المسرحيات والذي يرتبط بالممارسة المسرحية؟ ولهذا يجب أن نضع هذا الفن المسرحي فى التاريخ، وأن نتأكد أن هذا الفن كلاسيكى، رومانسى، واقعى، عبثى، إلخ... كما أن الحديث عن المسرح عمومًا يمثل إشكالية، فإنه لا يمكن التظهير بالنسبة للنص الدرامى فى حد ذاته، يجب مواجهته فى إطاره التاريخى المحدد:

يجب إذن مراجعة نظرية النص المسرحي دائمًا عن طريق الاعتبارات التاريخية على العمل الذى يتم تحليله.

إذا كان قد تم إهمال دراسة النصوص الدرامية خلال الثلاثين أو الأربعين عامًا السابقة، هذا لأنه - على أغلب ظن - كانت توجد رغبة فى التأكيد على خصوصية الكتابة المسرحية - كرد فعل للدراسات الأدبية - مع التأكيد على حالته الانتقالية، وفى انتظار الإخراج وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر، وقد

أسهم الرفض - على وجه الحق - أن يكون المسرح نوعًا أدبيًا، أسهم ذلك في عدم إهمال النص المسرحي وتحليله (بافيس ٢٠٠٠ Pavis).

وعندما أطاحت الممارسة المسرحية بالنصوص في الستينيات والسبعينيات، بالنصوص، أو تم تخفيضها إلى حالة ديكور صوتي، تم حجب الكتابة الدرامية تمامًا.

وعندما عاد النص بقوة في الثمانينيات، بسبب ضعف (التكلفة العالية) المسرح المرئي، كان تقريبًا قد نُسيَت كيفية قراءة مسرحية، وأصبحت قراءة النص في كتاب رفاهية نادرة. ولم تتبع نظرية النص الدرامي حركة استعادة انتصار النص. لم نهتم بمد، "بالكتابات الجديدة" بمد بيكت Beckett وجنيه Genet. تتطلب هذه الكتابات، الجديدة التي تتطلب أدوات جديدة تمامًا للتحليل. فهل ستكون في متناولنا قريبًا؟

إن نموذج تحليل النص، الذى ينبع من قراءتنا «الفطرية» - الفجائية والساذجة - للنصوص، متأثر تمامًا بقواعد الفن المسرحى الكلاسيكى الفرنسى (تراجيديا وكوميديا القرن السابع عشر): هذا الفن المسرحى يكون بمثابة المرجع للتجارب الجديدة التى تعرضه للخطر. إن نموذج التحليل الذى نقترحه عليه أن يقدم إذن عالمية عبر التاريخ وأن يتكيف بوقائع تاريخية مختلفة، خصوصًا بالنسبة للأعمال المعاصرة. يضع هذا النموذج نفسه فى جانب الاستقبال، بالطريقة التى ينشط بها القارئ النص، «يتعاون» معه، يستخدم آليات مختلفة للقراءة. فهو إذن يعتمد تمامًا على استقبال القارئ للنص، هذا الاستقبال يشكل مجمل العمليات المعرفية المنفذة، فهى على نقيض أسلوب وراثى خاص بتكوين العمل وأصوله وأسلوب عمل الكاتب.

ونموذجنا للتحليل مستوحى من نموذج ايكو Eca الخاص بالنص السردي، والذى تم عرضه واختباره Lector in Fabula. لقد ميز ايكو Eco - بعد أعمال بيتوفى Petöfi (١٩٧٦) - فى النص المؤلف - عدة مستويات بنيانية، «تم إدراكها بطرق مختلفة، مثل الدرجات المثالية لعملية أجيال و/ أو تأدية (١٩٨٥: ٨٥)، واحتفظ الشكل الذى اقترحنه بالبنية الأساسية لخمسة مستويات والتناقض بين الخيال والعالم الحقيقى ولكن تم تكييفها بالكامل للمسرح، بحيث أن تؤخذ فى الاعتبار هذه الكلمة وهى تتحرك» التى يشكلها المسرح، أن يواجه النموذج الخيالى والعالم الحقيقى (الاستعمال) للقارئ، عالمان يتصلان عند بيتوفى petöfi وايكو Eco بالقياسات المعمدية والممتدة (١٩٨٥: ٨٩).

أ- نصية: علم الأسلوب كيف يتكلم؟
 (١) موسيقى ومادة الكلمات
 (٢) أنماط الحديث
 (٣) معجم
 (٤) مناظرة وترابط
 (٥) تأشيرات مشهدية
 (٦) علامات الأسلوب والأدبية، بلاغة الخطاب

ب - موقف المنطوق
 كيف يتم تقديمه متحدثاً؟
 (١) شروط الاتصال
 (٢) حكم الحوارية
 (٣) ضمير ما وراء النص
 (٤) إيقاعية، ترقيم، تجزئة
 (٥) العلاقة النصية
 (٦) علامات مسرحية

عالم خيالي

نص مسرحي

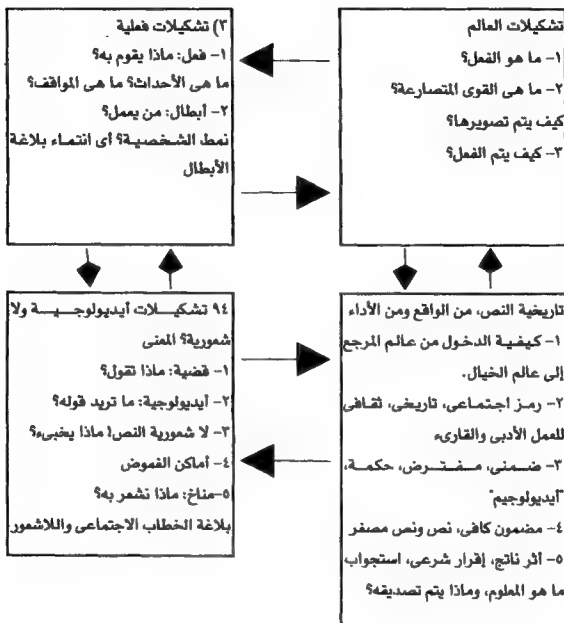
عالم المرجع

(١) تشكيلات خطائية: الحبكة
 ١- الموضوع: عما يتحدث؟
 (تيمات، خصائص)
 ٢- حبكة: كيف يروي؟
 بلاغة التيمات

افتراضات على استخدام المعنى
 ١- ماذا يمكن أن يعنى ذلك؟
 ٢- ماذا يقوم بحكيه؟
 ٣- ما الذى تظهره القراءة (أو التمثيل)؟

(٢) تشكيلات سردية: فن المسرح
 ١- اتفاقات: كيف يتم التقديم؟
 ٢- حدوتة: ماذا تحكى؟
 ٣- (زمان / مكان)
 فن المسرح: ما هى الأزمنة؟
 كيف تعمل؟ ماذا تقدم؟
 ٥- أشكال نصية
 ٦- أنواع وخطابات: نبرات، سجلات، قواعد بلاغة السرد

تصحيح الافتراضات
 ١- ماهى الرموز تحت تصرفنا؟
 ٢- ماذا تؤكد افتراضات القراءة؟
 ٣- أين ومتى؟
 ٤- ماذا يحدث؟
 ٥- ما نوع التفاعل؟
 ٦- ما هو إطار النوع الذى نقرأه؟
 كيف نحكى القصة؟



أما العمود والأربع خانات على الشمال فهي تخص العالم الخيالى وخصائصه المنطقية، بصرف النظر عن وجودهم فى عالمنا الحقيقى. فى العمود على اليمين، عالمنا الحقيقى هو المكان المادى الذى يستطيع المهارى أو المتفرج أن يفهم وي طرح أسئلة حول الخيال من خلال النص المسرحى الذى يستخدمه سواء بطريقة مادية فى الإخراج، أو عن طريق الخيال فى عملية القراءة. ونحن نقصد بالإخراج خيال قراءة فردية للنص وأيضاً ممارسة فعلية للإخراج. وهذا هو السبب الذى من أجله تصبح دراسة النصوص غير ممكنة إلا إذا أخذت فى الاعتبار الممارسة المسرحية التى يمكن من خلالها إعطاء معنى للنصوص، وتفعيلها. وعلى كل حال، نحن ندرك هذا التحليل للنصوص كتكملة لتحليل العروض. ويمكن أن نقول: النصوص المسرحية ما هى إلا أثر لممارسة مشهدة. المشكلة تكمن فى قراءتها مع تغيل كيف تم تكوينها خلال كتابتها بواسطة متطلبات التمثيل أو العرض.

يوضح الشكل فى العمود على اليسار A، النص فى تكوينه الداخلى وفى العمود على اليمين B، نفس النص، ولكن كما نتصوره، كيفية قدرتنا على استقباله والتعاون معه من أجل بنائه واستخدام معناه.

يكون كل استقبال لنص درامى نسبياً بطبيعة الحال: فهو يخضع للمكان الذى نطرح عليه الأسئلة. ما هى نظرية الاستقبال التى نقترحها؟ هل هى النظرية الخاصة بقارىء راسخ ومدرك لوضعه فى العرض، فى بحثه عن معنى (١)، وفى افتراضيات القراءة (٢)، أشكال العالم الذى يعيش فيه، التاريخية التابعة له (٤)؟

تتبع أسئلة العمود على اليمين (بخلاف أسئلة B)، رقمًا رقمًا، أسئلة العمود A، حتى إنها تكملها، تحددها على أفق أكثر ذاتية للقارئ.

وهي تكملها بصورة واضحة حتى يصبح من العسير التفرقة بين أسئلة اليسار وأسئلة اليمين، لأنه من غير الممكن الفصل التام بين الخطاب الخيالي وعالم الواقع (سيفر، ١٩٩٥: ٢٧٦ (Shaeffer)).

ومنذ قراءاته للخيال، يقوم القارئ بتفعيل مضمون النص. فهو يرصد أعماقه، ويحدد مستوياته المختلفة: خطابي (١) بالنسبة للموضوعات والحبكة، سردي (٢) بالنسبة للفن المسرحي والقصة، فعلى بالنسبة للأحداث، الفعل والأبطال (٣)، أيديولوجي وغير مدرك (٤) بالنسبة للقضايا والمضامين الكامنة عندما يفوس القارئ تحت سطح النص، في - يتوصل - عبر أربعة مستويات دائمًا أكثر تجردًا وسرية، إلى الطبقات المتتالية للنص، وفي كل مرحلة، هو يحاول أن يطرح أسئلة سديدة مع استخدام أدوات ضرورية.

قبل الوصول إلى هذه «الأعماق» أو على الأقل إلى هذه الطبقات الأكثر تجردًا والأصعب منالاً، يلاحظ القارئ المظهرية الخطية والمرئية للنص، سطحه، الذي ينتج في آن واحد من نصيته وعلاماته الأسلوبية، ومن وسائله الأدبية (في A) ومسرحيته، ومن وضعه في المرض (في B). وهكذا تكون النصية والمرص المسرحي طبقة أولى مرئية وسطحية للنص، وهذه السطحية هي بكل تأكيد أساسية ومحورية.

يتشكل هذا النموذج الخاص بالتعاون النصي وفق التضاد بين السطح والعمق، بين المرثى واللامرثى. يتكون الأكثر مرثية وقراءة من السطح النصي (A) والسطح المسرحي (B)، كل شيء فيه متاح للرؤية بوضوح، كمادة نصية معروضة للرؤية. غير المرثى هو مجال الأيديولوجية واللاوعى، كل شيء فيه كامن، غير واضح، مطلوب حل رموزه. نجد بين هذين الطرفين، بين (A) مثلث الفن المسرحي بمعناه الواسع، وإذن للتحليل المسرحي:

- فى ١، الحبكة والموضوعات (المضمون).

- فى ٢، الحكاية (الحدوتة).

- فى ٣، الفعل والأبطال.

والحكاية، تعنى الفن المسرحي بمعناه الضيق وهى المرحلة الوسيطة، اللوحة الدائرة بين تفصيل الأجزاء وعمومية الفعل. وفى كل مستوى من الثلاثة التى تكون المثلث، يأخذ نفس العنصر حجماً محدداً. فمثلاً طريقة الحكى: على السطح (١)، سيتم شرح الحبكة مع ذكر سلسلة من الأحداث والأفعال، سيتم التعامل مع العمق (٢) الخاص بالقصة مع الإبقاء على التواجد فى العموميات ('هذه قصة رجل كان...')، سيتم توضيح المحركات العميقة للأفعال بعد ذلك (٣)، قبل أن نختم بالمعنى الدفين، رمزى أو لاشعورى لسلوك ما، والكشف عن القضية أو قضية توضيحية (٤). إنه ليس من السهل دائماً - فى ممارسة التحليل - أن نميز بين الحبكة والحكاية والفعل، وهى مفاهيم كثيراً ما تستخدم الواحدة منها

بدلاً من الأخرى، ولكن يوصى بالإبقاء على التفرقة بينها من أجل إيضاح مستوى التجرد الذى تكون فيه الملاحظة، وتحسين الأسئلة التى تطرحها على المسرحية.

وبخلاف فروق المستوى بين السطح والعمق، يجب أن نتحرك من خانة إلى أخرى، وأن نصل بين نقاط تبدو متباعدة ظاهرياً، ولكنها فى الواقع مرتبطة بمنطق داخلى. تسمح الممرات بين الخانات (التي تحاول النظرية أن توجدها وتبررها) بالمرور فى كل لحظة وفى كل اتجاه، وتسهل مشوار القراءة وبالتالي تدرج أسئلة لا تكون أبداً مفروضة أو مجمدة، خصوصاً فى حالة المسرحيات المعاصرة.

عالمية هذا النموذج - الصالح لكل أسلوب حكى الحدوتة أو الحكاية - يعفينا من تعريف مسبق لنوعية الكتابة المسرحية التى لا يتوصل أبداً الكتاب فى وضعها، فهى تترك السؤال الخاص بالكتابة المسرحية مع صلته بالكتابة عموماً مفتوحاً فتحة لا غنى عنها لدراسة أنماط الكتابات المسرحية المعاصرة.

سيتم التعليق بصورة منظمة على الشكل الخاص بتعاون النص حتى يمكن رصد النظريات التوضيحية وكذلك العلوم التى منها، وربما يوجد لذلك الأدوات الأساسية لتحليل المسرحيات، الكلاسيكية، أو المعاصرة أو حتى المسرحيات التى «ستأتى فيما بعد».

فلنأخذ إذن هذا الشكل كصندوق للأدوات حيث يتناول منه القارئ وفق احتياجاته، وليس كطريق مفروض حيث تكون كل الأدوات حتماً مستخدمة.

أ - النصية

١- موسيقى ومادة الكلمات.

لا يقتصر تحليل النص المسرحي على عرض القصة، وإعادة تكوين الأفعال، ومتابعة التبادلات الكلامية، بل يعنى تحليل النص المسرحي أولاً: الفوص فى خصائص النص، فى مادة وموسيقى النص، و يعنى أيضاً: المرور بتجربة محسوسة، حساسة وحسية لمكوناته: هو تعلم سماع الأصوات، الإيقاعات، وحيل المضمون.

طبقاً لأصل الكلمة، النص المسرحي هو نسيج كلمات وجمل وردود وأصوات. ولكن هذا النسيج ليس دائماً مصنوعاً من نفس نوع القماش: فهو يحمل أثر صوت، لفة أو موقفاً معيناً، عرضاً تكون فيه اللفة ممزوجة بعناصر غير كلامية. هذا الأثر للممارسة، هذه العلاقة لمصنع النص تتغير من زمن إلى آخر.

إن النص يحمل الأثر المادى لممارسة مسرحية. هناك فرق كبير بين نص منقول من عرض موجود فعلاً سجله الكاتب بعد العرض، ونص منشور فى انتظار القراءة أو الإخراج. إن وضع النص فى مواجهة العرض لن يكون واحداً. ينبغى إذن عند تحليل النصوص المكتوبة أن نتذكر أن هذه النصوص تحمل علامات الممارسة المسرحية، - سابقة كانت أو لاحقة - معبياً لقواعد التمثيل عند الكتابة. كثيراً ما يكون هذا التواجد - الذى تحدده إلى حد ما التعليمات المسرحية - هو أثر لهذه القواعد الخاصة بالتمثيل.

إن تحليل النص، الذى يعمل فقط على أثر النص (أثر غير مستقر ولا يكون انعكاساً مؤقتاً لتاريخه)، يتصل مع علم الأسلوب، وهو علم طاملاً أهمل ولم يقدر مثله مثل علم التشكيلية، وهو علم لم يتطور إلا قليلاً ولم يتم تكييفه لدراسة المسرح. إن علم الأسلوب يسأل النص عن كيفية الكلام .

يتقدم هذا العلم الواسع للقارىء لى يتعرف على الأساليب المتبعة، وخصوصاً الخاصة بعلم المعاجم، والنحو والقواعد اللغوية. إن علم الأسلوب - عند تطبيقه على المسرح وعلى عرض المسرحية لا يحتاج إلى تحليل النص فى إخراج محدد، هو يكتفى بمراقبة درجة الصوت، الرؤية، بديل صوت جسد لى يشعر بقيمة المادة النصية فى انتظار التمثيل. وستكون مهمتها دراسته بصفة خاصة:

- أسلوب اللغة، طريقتها فى إظهار مختلف الأجزاء مع تبسيط وتوحيد وتجميل الخامات غير المتجانسة. إن اللغة المسرحية ليست تقليداً للغة الدراجة، فهي دائماً تمر بعملية أسلوبية.

- شفاهية اللغة، الطريقة التى تجعلها مكيمة للقوانين السمعية للإلقاء، ولترديد الممثلين للكلمات النص.

طوعية النص وفقاً لصوت وجسد الممثلين

٢ - أنماط الكلمات.

هذه الأنماط تخص شكل المستخدم لتوليد هذه الخامة للكلمات. هذا لا يعنى - أو ليس بعد - "الأشكال النصية" (فينافر، ١٩٩٣: ٩٠١ Vinaver)، ولا

استراتيجية استخدام كلمات فى عالم الخيال، ولكن هى أشكال لفظية مستخدمة فى توزيع كلمات بين المتحدثين، ومن كتل الكلمات الخاصة بهم.

لقد تقرر أن ذلك خاص بالنثر أو بالشعر، بلغة "طبيعية" أو لغة "مدروسة". يخضع مثلاً البحر الإسكندري لقواعد وضغوط خاصة جداً، وهى ليست فقط خاصة بعلم الأسلوب أو الزخرفة اللفوية، ولكن تلزم الفن المسرحى والمعنى الإجمالي للمسرحية.

ترجع أنماط الكلمات لبعض الأشكال البسيطة: المونولوج، المناجاة، المقطع الديالوج، حديث متعدد الأطراف. كل شكل منها له وظيفة خاصة:

مثلاً يكون الديالوج - أحياناً - مسرحياً، فلسفياً، غنائياً إلخ . يتغير الشكل: فقرة طويلة، تتاجى، تبادلية، توجه إلى الجمهور.

سنقوم بدراسة الخصائص المحددة لكل نمط للكلمات. مثلاً بالنسبة للحوار:

- ترتيب أدوار الكلمة.

- عدد وطبيعة المتحدثين.

- التقسيم المرئى للنص (مقاطع، مشاهد، فصول، تابلوهات).

- المصدر والاتجاه والهدف من الكلمة: اتجاهها.

(بافيس ١٩٩٦ Pavis)

- السكوت والكلمة.

- كلمة الشخصية أو كلمة الكاتب.

- علامات الشفهية (وندرسها فيما بعد كأحد مظاهر المسرح).

٣ - معجم

تعرفنا دراسة المعجم عن مفردات اللغة المستخدمة. يتكون المجال المعجمي من وحدات لفوية متكررة تعبر عن فكرة واحدة، مما يسمح بمعرفة موضوع (في ١) وهكذا يغطي المجال المعجمي في مسرحية كولتاس Koltes، «في وحدة حقول القطن» "Dans la salitude de champs de Coton" كل تعبيرات التبادل: الضربات، الأسلحة، المداعبات، المخدرات أو الكلمات. إن المجال المعجمي لتعبير واحد، الرغبة مثلاً، في نفس المسرحية، يفتح آفاقاً للتحليل، بدون إعطاء رد نهائي أبداً.

٤ - تطابق وترباط

تعتبر المناظرة الخط الأساسي الذي يقود القارئ خلال المجالات الخاصة الخاصة بعلم الدلالة والمعجم، مكوناً هذه المجالات في شبكات، إلى حد ما، متماسكة. يكون القارئ بحاجة إلى معرفة الخط الأساسي الذي عن طريقه يستطيع تكوين المعلومات والمؤشرات التي يقابلها أثناء قراءته. سنقرأ مثلاً «في

وحدة حقول القطن، شيئاً كوقائع لعملية تجارية، سوقاً للمخدرات، وأيضاً معركة كلامية من أجل الحفاظ على الكلمة الأخيرة والتمتع بلذة الكلمة.

إن وحدة النص تتبع الطريقة التي تجد وتقترب تعبيرات أو موضوعات متشابهة. هي تظهر بتخصيص في كلمات المعجم (بلاغة الجملة في A)، عن طريق ظهور بلاغة الموضوعات (في ١)، في منطق الحجج والسرد (بلاغة)، في منطق الأفعال (في ٢)، وأخيراً عن طريق الارتباطات الحرة للاشعور والأيدولوجية التي يحاول التحليل أن يسردها.

٥ - العلاقة النصية.

تتضمن العلاقة النصية مجمل تلميحات أو مصادر لنصوص أخرى التي يستطيع القارئ أن يرصدها. إن العلاقة النصية ليست فقط لغوية أو أدبية، هي أيضاً مرثية، حركية، اتصالية أو ثقافية. يقع النص المسرحي في مركز كثير من شيكات النصوص التي حددته كما أثرته، إذن لا يكون أبداً معزولاً، ولكنه مترابك وعند مروره بمختلف العلاقات النصية الثقافية والاتصالية أو الفنية، فإن النص لا يكف عن التغير. هو مركز ويراكم ويمزج سلسلة من الخصائص المحددة والتي على التحليل أن يعيد تكوينها ويعيد استخدامها بلا جدوى تقريباً.

إن المقدرة الخاصة بالعلاقة النصية لدى القارئ، هي القدرة على ضم العديد من النصوص الأخرى للنص المقروء، سواء كان موضوعياً أو نوعياً أو اتصالياً أو أسلوبياً بفضل الأثر الذي تركته لديهم أعمال أخرى، خصوصاً الأعمال المرثية.

٦ - علامات السمة الأدبية

عندما نضع أنفسنا على سطح النص نلاحظ - كما لو كان ذلك من خلال زجاج مكبر - الخصائص اللغوية، الأساليب الأسلوبية، أشكال البلاغة، أخيراً كل ما يخص أدبية النص، ما يميز النص الأدبي على نص «عادي»، وهو ما يشكل «خاصيته الأدبية» (جاكوبسون Jakobson). الوصية الأولى للتحليل هي البقاء على سطح النص من أجل تقدير نوعيته ومعرفة خاماته. ثم بعد ذلك، سنحاول أن نربط هذا السطح بأسئلة أكثر «عمقاً» (أقل «رؤية») والتي يطرحها تحليله المسرحي (في ٢٠١٢، ٤٠٢).

إن الطابع الأدبي لنص لا يتبع جودته الأدبية أو تميزه الأسلوبى، بل التأكيد على أدواته الأسلوبية. هكذا نلاحظ أن اللغة العامية التي يتحدث بها الشباب فى مسرحية «رغبة فى القتل على طرف اللسان» L'encre de Tuer sur le bout de la langue تنتج من عملية مونتاج بارعة لألفاظ مأخوذة من عدة حقبة زمنية وأوساط عديدة قام جزافيه دورنجر Xavier Durringer بتجميعها بعناية من أجل الإيحاء بوسط أصلى.

إن الفن الأدبي لا يظهر فى الصفات الجمالية الجوهرية للغة العامية، بل يظهر فى فن التكوين والمونتاج للخطاب.

والتحليل الأدبي للنص المسرحى يستخدم بالتأكيد أساليب مختلفة عن النصوص الأدبية بصفة عامة، ولكنه يكيفها لإمكانية العرض المسرحى لهذا النص. وهذا يعنى أنه يمكننا تحليل المسرحيات كأعمال أدبية، مع كل حدلقة

التحليل والنظرية الأدبية، ولكن يجب - بالإضافة إلى ذلك - تكييفها للمعرض المسرحي (للفن المسرحي والمسرحة، ويجب أن نذكر أن هذا لا يعنى الإخراج).

إن علامات السمة الأدبية تطابق في B علامات المسرحة، التي تثبت النص في موقف مسرحي.

ب - وضع المنطوق (الموقف الكلامي في النص)

إن وضع المنطوق (أو وضع الخطاب: شيفر، ٧٦٤ - ٧٧٥ Schaeffer) تعطى للنص على الورق حياة مسرحية خيالية، وتعطى للقارئ عرضاً ذهنياً لخشبة المسرح والتمثيل، وتصور مرور الكلمة. وعند دراسة تأثير الموقف على المضمون (الخطاب في A)، يتم اللجوء إلى البرجماتية.

١ - ظروف الاتصال

يجب إعادة تكوينهم اعتباراً من وضع المتحدثين و«ظروف معطاة» (ستانسلافسكى Stanislavski) لكلامهم وأفعالهم وحركاتهم. يتعلق الأمر بتحديد من يتكلم، وإلى من وما هو الهدف، وإبراز صاحب الكلمة الشفهية وغير الشفهية وتحديد مكاننا والموقف الدرامي اللذين نتواجد فيهما.

إن فهم المشهد يعنى فهم رهانه، «الهدف الأكبر له» (ستانسلافسكى Stanislavski) تصدر الشخصيات أفعالاً لغوية خاضعة لتبادل دائم. إن عرض المسرحية «تدرج ديناميكي لأفعال لغوية في تفاعل» (شيفر، ١٩٩٥: ٧٤٦ schaeffer).

٢ - الحكم الحوارية

لا غنى عنها لكى يتم الاتصال. هكذا يُسمى جريس Grice (١٩٧٩) مبادئ التعاون (قبول وتسهيل الحوار)، الانضباط (يتحدث فقط عند اللزوم)، الحقيقة (تأكيد أشياء مؤكدة)، الكم (لا يُذكر إلا الضروري جداً)، الكيف (تجنب كل ما هو غير واضح). فى المسرح هذه الحكم الخاصة بالاتصال الجيد تكون دائماً مادة سخرية: ويعتبر ذلك مصدراً دائماً للكوميديا أو الضغط الدرامى.

٣ - إدراك ما وراء النص

للمسرحية يفيد عندما تُرجع المسرحية إلى المنطوق الخاص بها، تتحدث عن فعل الكلام بدلاً من تقديم العالم، محطمة بذلك الاتفاق الخاص بخيال متعذر. عند أدباء أمثال جنيه Genet، بنجيه pinget أو بيكيت Beckett، يبدو النص مهتماً بالتفكير فى ذاته وفى المسرحة أكثر من اهتمامه بوصف أو تقديم العالم. أحياناً هذا الضمير الخاص بمسرحية نرجسية جداً يتضامن مع ميكانيكية تقود الاستقبال: وهكذا يشير إلى كيفية فهمه، ويمكنه أيضاً أن يفعل كل شيء من أجل ارتباك القارئ رافضاً كل شرح عام، وكل تعاون. تشير هذه الميكانيكية الخاصة بالقيادة جنباً إلى جنب مع البحث عن أماكن عدم التحديد (فى ٤، A) هو يختص أيضاً بالأثر المنعكس على القارئ واستجواب القارئ.

وعندما يرجع نص الشخصيات إلى اللغة من أجل تصحيح وسائله، وأسلوبه في الاتصال، ومعجمه وتركيب جملة، يكون من الأصح أن نتحدث عن وظيفة ما وراء اللغة، (جاكبسون Jacobson).

٤ - الإيقاعية.

هي فن إعطاء النص المقروء إيقاعاً ما، هي نتيجة الفعل المجسد للقراءة، فعل ارادى يستحضر مباشرة فهمًا ما للنص، علاقة الكلمات بعضها ببعض، أولوياته، استراتيجية كلامه، ودرجة صوته وبالتالي هوية المتحدثين.

ضبط إيقاع نص ما يتطلب وضع علامات الترقيم ورصد التكرار، والثوابت، الاهتمام، الأطوال المتساوية لعناصر الجملة وأيضاً تحديد توزيع لحظات السكوت، والبطء والإسراع، وانتظار إظهار المعنى، وتجريب إيقاعات ومعاني مختلفة. ضبط إيقاع نصي هو أن تكون قادراً على تجزئته طبقاً لأساليب طولية يتناولها التحليل في كل المستويات، من ١ إلى ٤ :

- المستوى السردى: طبقاً للمنطق الزمني والسببي للنص، التجزئة إلى فصول، مقاطع، مشاهد، حركات، تابلوهات، إلخ...

- المستوى البلاغي: في تدرج الحجج واستادات الخطاب.

- المستوى المسرحي: في تشابك الأحداث، والمواقف والأفعال

- المستوى التنفسي: طبقاً لخطة حقيقية للتنفس، من أجل «وحدات النفس» (كلودل Claudel).

إن التغيرات والتداخلات بين هذه الشبكات ذات الإيقاعات المختلفة هي التي تحدث انطباعاً لعلامات الترقيم المتغيرة والمفتوحة.

يحدد النص - في نفسه وفي منطوقه - أوقاتاً مختلفة تنظم تنمية الفعل (فيما بعد ٢، ٣، A). تتجح الإيقاعية في خلق تجزئة شبه موسيقية، موجهة إلى الممثل، مع نقاط ارتكازه، تقلباته، درجة صوته، إيقاعه، لحظات توقفه أو إسرعه، حيث يدرك المشاهد مرور الوقت، وحيث - في فكر بريخت - يستطيع حتى أن «يتدخل بحكمه». (بافيس، ٢٠٠٠: ٦٧-٩٢ Pavis).

٥ - الارشادات المشهدية: المسرحيات

يمكن رصدها وفقاً لاتفاق طباعى يميزها عن النص الذي ينطقه الممثلون، هي تحتوى على معلومات مفيدة للقارئ لكي يتخيل المشهد كما يراه المؤلف. بوضعها نصاً يشرف ويراقب ويعلق على الحوار المنطوق فعلاً، تكون هذه التوجيهات المشهدية بمثابة المفتاح للنص الديالوجى والمسرحية في إجمالها. يجب على كل تحليل متعمق أن يتخيل الوظيفة الدرامية لهذه الارشادات المشهدية وما تضيفه للنص المنطوق، وطريقتهما في مزج السمة الأدبية والمسرحية. يقترح هذا التحليل نمطاً لقياس عناصر التمثيل والتقديم التي تعلن عنها هذه التوجيهات المشهدية.

يعتبر عنوان المسرحية أو التابلوهات، وقائمة الشخصيات والمقدمة أو التتبيه، والشواهد والنصائح الخاصة بالإخراج، يعتبر كل ذلك ضمن توجيهات المؤلف. فهي تكون محيط النص (توماسو، ١٩٨٥ Thomassésu).

ولا يمكننا اعتبار التوجيهات الزمانية والمكانية ضمن التوجيهات الداخلية للنص: فإن التوجيهات الزمانية والمكانية جزء من الحوار وليست من النص الذي كتبه المؤلف وموجه إلى المنفذين. إن التوجيهات المشهدية الحقيقية - المكتوبة بحروف مغايرة عن النص وغير منطوقة من الممثلين - لا تشكل إخراج النص، ولكن هي سلسلة توجيهات تساهم في إعطاء معنى لكلمات الشخصيات.

٦ - علامات المسرحية

في النص (يتم تمييزها إذن عن المسرحية المشهدية التي يقوم بها التمثيل) يمكن التعرف عليها عن طريق أدوات الاتصال والموقف المسرحي: تبادل بين أنا وأنت، رجوع إلى الزمان، المكان، والعطل المشهدي، إشارة ذاتية للمسرح، والخداع والاتفاقات، علامات الشفهية.

تعتبر الشفاهية مجالاً هاماً للمسرحية، وهي كمثلها، مسجلة - إلى حد ما - في النص. سنبحث بالتحديد الأثر في العلامات الآتية:

- التردد، السكون، الوقفات، الحضور الطاغى لغير المنطوق. المقاطعات البلاغية أو الإيقاعات، البناء السيئ أو المتردد الذي يشير إلى تحفظات أو صموية كلمة المتحدث «مقاطعة في تشابك التتابعات البلاغية» (مولينييه،

١٩٩٢: ٤٧ (Molinié) أو فصل في التكملة المنتظرة للتتابعات البلاغية (مولينييه،

١٩٩٢: ٦١) (Molinié).

- العلامات الواهية للخطاب.

- الأسلوب العامي مع كل التفسيرات اللغوية اليومية

إن علامات الأدب وعلامات المسرحية ليست مطابقة، ولكنها تميل إلى المزج. في المسرح، العنصر الأدبي - جمال بيت شعر أو صورة مثلاً - لا أهمية له، يجب أن يتحمل الموقف الدرامي. توجد نظرية غير معلنة تشير إلى أن التأثير الشعري للنص يتضاعف عن طريق الفاعلية الدرامية للمشاهد، إذن بالمقدرة على الترجمة المسرحية لبعض الخصائص الأسلوبية للغة. إن الوظيفة الأدبية (شعرية كما يراها جاكبسون (Jakobson) والوظيفة المسرحية (الدرامية) بحاجة إلى مواجهة العالم الخيالي وبنائه، من ١ إلى ٤، وذلك من أجل تأكيدها وتمييزها. وبالتالي يمكن تعريف الكتابة الدرامية بالملاقة بين النص المسرحي والعالم الخيالي.

لكن ما هي العلاقة بين السطح النصي (بين أ و ب) والميكانيك الدرامية بين ١، ٢، ٣، ٤ يرى فينافر Vinaver، مؤلف ومنظر كتاب «الكتابات الدرامية» (١٩٩٣) أن طريقة «تحليل نصوص المسرح» تركز على المسئلة الآتية: (أ) أن فهم نص المسرح هو أساساً، رؤية كيفية تشغيله درامياً، (ب) إن أسلوب التشغيل الدرامي يظهر عن طريق اكتشاف سطح الكلمة (١٩٩٣: ٨٩٥). يبدو الاقتراح الأول لفينافر Vinaver مقبولا تماماً: فإن فن المسرح هو الذي يعطى مفتاح التشغيل للمسرحية، فيما يخص بالتحديد الفعل والشخصيات. إن الافتراضية الثانية

يمكن مناقشتها، هي بالفعل مؤكدة في أغلب الأحيان، ولكن يحدث أن ما، أسلوباً رائد ينطوى على فن مسرحى كلاسيكى أو العكس.

هذه هي الحال بالنسبة للمسرحيات الكلاسيكية الجديدة التي تعيد وصفات قديمة جداً تحت طبقة من التجديد. (مثل "الزائر" Schmitt Le visiteur).

أحياناً لا يكون النص الجرى سوى قناع لفن مسرحى وأيديولوجية قديمة جداً. يجب إذن التأكد بعناية من صحة المسلمة التي يقدمها فيناهر Vinaver والتدقيق في الاختلافات المحتملة بين شكل النص ومضامين الفن المسرحى.

سنتذكر أن زندى Szondi (١٩٨٣) قد جعل من هذا المعيار الخاص بالاختلافات أساس نظريته الخاصة بتطور الدراما من عام ١٨٨٠ إلى ١٩٥٠.

وعند الانتهاء من اختبار مساحة وخامة النص عن طريق القارىء، فإن المضمون الموضوعى، والسردى والفعلى للنص يكونون جميعاً في متناوله، وهنا يمكن التعرف على المضمون، الحكاية والفعل فعل المسرحية.

١- الحبكة: البنية الدلالية للنص المسرحى

البنية هى الهيكل الشكلى الذى يساند تجهيز مستويات نصية مختلفة وتسمح بملاحظة طبقاته الأربع بدءًا من المساحة المرئية للنص. فى المستوى الأول، الخاّص بتشكيلات الخطاب، يعنى الإحساس شبه الفورى للبكة والموضوعات، يلاحظ القارئ محورين متزامنين: المحور الأفقى، التركيب التعبيرى (الأحداث التى تروى) والمحور الرأسى، الجذور (الموضوعات المتأولة). سيتواجد القارئ عند ملتقى هذين المحورين، هاتين المجموعتين وهذين النمطين للنظرة.

السؤال الذى يطرحه تلقائيًا القارئ هو سؤال تفسيرى:

ماذا تريد هذه المسرحية أن تقوله لى؟ عمّ تتحدث؟ ومن أنا كى أفهمها هكذا؟ ويجب أن أحدى سريعًا: هل أنا قارئ ساذج وجد نشرة عن المسرحية بالصدفة ويقرأ لمزاجه أو قارئ - مخرج محترف، مصمم على إخراج النص الذى يقرأه؟ إن منظور الممثل (كيف سأقوم بتمثيل ذلك؟) والمخرج (كيف يتم فهم المجموعة؟) هو الذى يبدو لنا الأكثر اكتمالًا وإلحاحًا، والأفضل ملاءمة لموضوعه وهو الذى سنقترحه لهذه الأفكار. ولكنه ليس الوحيد: المنظور الخاص بالمؤرخ، بعالم اللغويات، بخبير الجماليات، الخبير الثقافى أو متداخل الثقافات، أيضًا صالح وممكن. ولكن نحن نتمنى وضع هؤلاء المتخصصين فى خدمة قارئ ممثل (أو مخرج)، حيث إن هؤلاء متوقع أن يقرأوا ليحققوا فيما بعد عملية القراءة فى إخراج (حقيقى أو فرضى).

١- المضمون هو مجموعة بالتيماات والتيمات المتكررة. التي يتم رصدها عند القراءة الأولى، دون العلم بكيفية ترتيب هذه الخاصة فهي ليست بعد ملحوظة في شكل محدد (فن المسرح)، وهي أيضاً ليست معلنة على ضوء قضية واضحة أو ضمنية، حتى إذا كانت كل تيمة ترنو إلى تأكيد ذاتها على شكل قضية.

التيمة موجودة طوال النص، يجتهد القارئ في التعرف عليها وادخالها وفق التضادات لعلم الدلالة أو كوكبة تفييرات. إن التيمة سهلة الرصد، وتتجه ديناميكياً نحو قضية تنتهى إلى تشكيل مجمع وقائع الموضوعية.

يمكن للموضوع المتكرر أن يكون الخلفية، الموقف الأساسي، الإطار العام بداخل وحدة سردية أكثر اتساعاً.

إن التيمات والموضوعات المتكررة لا وجود لها في "حالة نقاء"، هي تندمج أفقياً لحبكة، لطريقة حكى وربط الأحداث. إن الحبكة لا تظهر إلا بالنسبة لحدودته التي تتكون في مضمون سردى إجمالى، الذى لا يستكمل معناه فعلاً إلا عن طريق المنطق السببى والزمنى للقضية.

سؤال الموضوع (عمّ يتحدث) يطرحه القارئ بدءاً من عالم مرجعيته: يتساءل القارئ عما يريد النص أن يقول (له)، ما هي الافتراضيات للقراءة التي يمكنها أن ترتب وتعمل التيمات - هذا لأن التيمات حتى يتم ربطها بخانات أخرى - تظل إلكترونية حرة، انطباعات ذاتية وخاطفة افتراضيات يجب التأكد منها، قضايا ضمنية يجب ترجمتها إلى كلمات عن طريق القارئ حتى تبقى كلفة.

تتم أحياناً ترجمة بلاغة التيمات بلازمة (تيمة متكررة) أو Topos (هيئة ثابتة لرسوم متكررة تتواجد كثيراً في النصوص الأدبية، كما يؤكد كورتويس (1948 Curtius) فهي تعمل من أجل التعرف على موضوعية تم فعلاً شفرها، في انتظار تشكيل مسرحى (اختبار الحدوثة والفعل) وتأكيد ايديولوجى (اختبار المعنى والخطاب الاجتماعى والاشمورى).

٢- يتم ترتيب المضمون طوال الحكبة. في حركتها نفسها، لأن المسرح لا يحتمل (إلا استثنائياً) وقفات موضوعية مستمرة تكون فيها الموضوعات المتكررة واضحة، يؤخذ المسرح في ديناميكية مستمرة يدون فيها العمل الدرامى.

يدعو وصف وتخليص الحكبة إلى رصد لحظات المسرحية: يتم التمييز بوضوح بين العرض والعقدة، الطارىء، والخاتمة في الفن المسرحى الكلاسيكى. بالنسبة للمسرح الملحمى، يكون الأمر مختلفاً، ولكن سينقسم أيضاً إلى فقرات متباينة. إن الحكبة هي تسلسل الأحداث في المسرحية، الجزء السردي والتصويرى للبناء الخطابى، وخصوصاً تقطيع النص.

إن التقطيع الخارجى، المرئى هو الفصول، المشاهد، التابلوهات، المقاطع، الجزئيات. وهو لا يطابق أبداً بصورة كاملة التقطيع الداخلى الذى يكون الناتج للإيقاعات المختلفة (سردى، بلاغى، مسرحى، تنفسى) الذى يجتهد القارئ في إعادة تكوينه.

٢- البنية السردية إطار مسرحى

السردية، طريقة الحكى مع المسرح: هذا هو فن المسرح. تقع التشكيلات السردية بين التيمات والقضايا، بين دراسة الأشكال الواضحة، على سطح الخطاب (فى A و١) ودراسة المضامين الخفية (فى ٢،٤). طبقاً لفكر زوندى (١٩٨٣) Szondi، يصبح الأمر فى إجماله أن تتم المقابلة بين شكل ومضمون داخل الفن المسرحى، هذه اللوحة الدائرة من التحليل التى تطرح سؤالين واضحين، ولكنهما مكملين لبعضهما: كيف يتم ذلك؟ وماذا يصور ذلك؟

١- يجب أولاً: استخلاص ما يتفق عليه للأداء التمثيلى من النص ومراقبة الطريقة التى يشترك بها فى عرض الإطار الدرامى وتحديد نمط التشفير الذى يتضمنه هذا الأداء. من المفترض أن تراعى كل كتابة مسرحية ما هو متعارف عليه بشأن مقتضيات العرض المسرحى. فهى تتأثر ولو بطريقة عكسية بالممارسات المشهدية المعاصرة وإن كانت سابقة وفى كل قراءة تحتاج لنفس هذه الدراية وما يترتب عليها من ممارسات.

يجب أن نضيف أن الاتفاقات تعمل على كل مستويات النص، وليست فقط على مستوى الفن المسرحى. توجد بالفعل اتفاقات أسلوبية (A)، اتفاقات خاصة بالسرد (١)، اتفاقات خاصة بالأفعال الإنسانية (٢)، اتفاقات خاصة بالايديولوجية (٤) مسئولة عن تحديد كيفية رجوع النص إلى أفكار وقضايا بفضل هذه الاتفاقات، على جميع المستويات، يتصور النص العالم، ويحدد نفسه فى صلة مع محاكاة للعالم الخارجى.

٢- تتكون الحكاية من مجمل الأحداث التي تضم الحدوتة. المضمون ("ماذا يتم حكيه") ولا يهتم بالتفاصيل وصفات الحبكة. فالحدوتة هي إذن المضمون السردى، معنى السرد، الفعل وقد تم تصغيره إلى أبسط تعبير له ويمكن تلخيصه فى جملة واحدة. فى هذا المستوى من التجرد، فإن القارئ أو رجل المسرح (الذى يحقق التحليل الدرامى للمخرج) يحاول أن يفهم أهم افتراضيات من أجل التأكد من أن الحدوتة تؤكد فعلاً - فى مستوى أكثر عمقاً وعماماً - ما تحكيه الحبكة. إن القارئ يعيد التشكيل ويبنى الحدوتة مع تقديم زمان ومكان تكون الأفعال فيه قادرة على أن تدور، ولكن لا يمكن تطبيقه بطريقة ميكانيكية فن السرد على دراسة الحدوتة، لأن النص الدرامى يقدم (عادة) على شكل ديالوج، يعنى كسلسلة ديناميكية لأفعال اللفظ.

٣- هذا الربط بين زمان ومكان. والذى يسميه باكتين Bakhtine كرونوتوب أو الزمكانية (مزج العلامات الزمانية والمكانية فى شيء واحد معقول ومجسد، ١٩٧٨ ب: ١٢٧)، يكون وحدة لا تفترق عن الخيال وتصبح التوقيع الخاص بها. ويمكن الوصول أحياناً إلى إظهار الكرونوتوب الخاص بنص، عند رصد الأماكن والأحداث، والبحث عن التيمة واللفظ الذى يشير إلى هذه الوحدة الفريدة.

يمكن إذن الحديث مثلاً عن «كرونوتوب» زمكانية الهامش فى مسرحية «رغبة فى القتل على طرف اللسان» *the envie de tuer sur le bout de la Langue*، فى مساحات غير محددة وغير متوقمة لهذا الغرض (ص ٧) فى «فى وحدة حقول القطن» *Dans la solitude des champs de coton*، فى منزل الطفولة فى مسرحية «كنت فى منزلى» *atais alans mo maison*.... بفضل هذه «الكرونوتوب» (الزمكانية)، يتسع المعنى ويجد الفعل تصوره.

٤- تعطى طبيعة الصراع إشارة للفن المسرحي المستخدم. عقدة/ انفراج، بليلة/ تعرف، لفز/ إظهار، حبكة/ توضيح/ موقف به غموض، من أجل فن مسرحي «مفلق» كلاسيكي. إن الفن المسرحي يدرس مجازفة الفعل، شروطه، الهدف منه، هو يحدد (مع ستانيسلافسكي (Stanislavski) المهمة الأساسية أو الهدف الأكبر للمسرحية والخط المتواصل الذي يسمح بالدخول إليه.

٥- إن فن المسرح هو علم «الصراعات». الذي تتناوله وفق نمطية «للأشكال النصية» (فينافر، ١٩٩٣: ٩٠١) Vinaver). يرصد فينافر Vinaver ما يقرب من عشرين شكل نصي يحددها بدءًا من نمط الأزمنة من بين النماذج في المسرح الغربي، من اليونانيين حتى يومنا هذا. كل نمطية ، حتى الخاصة بفينافر Vinaver، ليست سوى محاولة تصنيف أشكال التبادل بين الشخصيات. إن «الأشكال النصية» لفينافر Vinaver تذكر بنمط «أشكال الفكر» في البلاغة الكلاسيكية: الصلة بين الخطيب وخطابه. بصفة أساسية، تكون الأشكال النصية من الأزمنة المفتوحة، العنيفة، السريعة إلى غياب الأزمنة مجموعة ملحوظات، افتراضات عبثية، علامات غنائية). تتضمن الأزمنة الكلاسيكية سلسلة أشكال الهجوم، الدفاع، الجواب اللاذع أو المخطط الإجمالي (فينافر ص ٩٠٢ Vinaver) تخترق أحيانًا الأزمنة الضمير الخاص بالبطل: حالة ضمير، مأزق، اختيار تراجيدي.

يجب التمييز بعناية بين هذه «الأشكال النصية» التي تصف الروابط الأزمية للأبطال وأنماط الكلمة (2A) التي يُمكن تعريضها بواسطة طريقة الكتابة، المساحة النصية أو أشكال الكلام المستخدم.

٦- إذا قدرنا أن المسرح «نوع» ، تمامًا كالشعر والرواية، سنتحدث عن «الأنواع الصغيرة»، ليس فقط بالنسبة للتراجيديا/الكوميديا، ولكن لكل الأنواع التاريخية الموجودة. وسيتم التمييز بين هذه الأشكال طبقًا للتيمات، أساليبًا وأشكال درامية.

إن معرفة الأنواع وخطابات النص تعطى معلومات عن القواعد، السجلات، النبرات للعمل الذي يتم تحليله. إن معرفة النوع والافتراضية المقدمة بخصوص نوع العمل المدروس تحدد إلى حد كبير تأويله.

إن قواعد الفنون الصغيرة مشفرة إلى حد ما بواسطة القانون الأدبي، واختراع أشكال جديدة يجبر على الإعلان عن القواعد التي تجدد أو تبدل فنًا صغيرًا.

إن السجل أو درجة الكلام تخص طريقة الكلام، مستوى الأسلوب والتوريطات لهذا النمط من الكلام بالنسبة للفعل والكون الخيالي.

إن تحديد كل هذه العوامل الخاصة بفن المسرح يساعد القارئ رويدًا رويدًا على فهم الحكاية التي تُروى وكيف تتم وبلاغة السرد الذي يترتب عليه يعطى مفتاح الحدودية والتبادلات الأزمية، فهي توجد بدءًا ومن خلال «أشكال نصية» تنفذتها الشخصيات في تعاملها بعضها مع البعض.

إن فن المسرح يخص إنتاج النصوص (والإخراج) من وجهة نظر المؤلف ورجل المسرح (بالمعنى الألماني)، كما يخص أيضاً استقبال النصوص (والإخراج) من قبل القارئ - المخرج الذى يجب عليه إعادة تكوين الاختيارات التفسيرية بدءاً من الموضوع المسرحى والتي كانت اختيارات المؤلفين.

الموضوع يختص دائماً بافتراضية يجب دائماً تحديدها والتأكد منها فيما يخص معنى الفعل والإطار التى تأخذ فيه معناها.

٢- بنيه تطور الحدث

بعد تناول المسرحية من مساحتها النصية، وبعد أن قارنت بلاغة الكلمات والقيمات والأشكال النصية وما تحكيه القصة وكيف تحكيه الحبكة، تستكمل القراءة تدرجها من الخاص إلى العام، من المجسد إلى المجرد، وتصل أخيراً إلى المستويات الأكثر بعداً عن الفعل (٣) وعن الأفكار (٤).

يتبين للقارئ رويداً رويداً القوى التي تتحكم في أفعال وما يحرك الشخصيات، ويصوره أعم، الأبطال، هذه القوى هي التي تغذي الصراع. إذا كان المسرح يقوم فعلاً، كما يؤكد برخت Brecht، على «إعداد تصوير حي لأحداث، تحكى أو تؤلف - تتج بين البشر». (١٩٦٣: ٢)، يعيد القارئ تكوين الأحداث، ويعطى «لأفعاله أسباباً اجتماعية تتغير مع الزمن». (١٩٦٣: ٥١) هذه الأفعال، هذه المواقف، هذه الأسباب تنير الأحداث، أحياناً بدءاً من النص الدرامي، إشارات المؤلف أو تصرفات الشخصيات التي يتقمصها الممثلون.

١- الفعل هو ما نراه، التسلسل يكمل الأحداث. وهي تترتب وفق «خط مستمر» (ستانسلافسكى Stanislavski)، أو على العكس، بطريقة متقطعة هي مركزية أو متضاعفة في أفعال جزئية متوازية تدرجها مستمر ومستقيم أو متقطع واحتمالي.

- الخط المستمر للفعل يكون العمود الفقري للدراما، يمكن أن نسجل بصفة خاصة:

- انحناءات الفعل: حيث تتخذ فجأة سيرةً جديدةً ويدخل السرد في مرحلة أخرى.

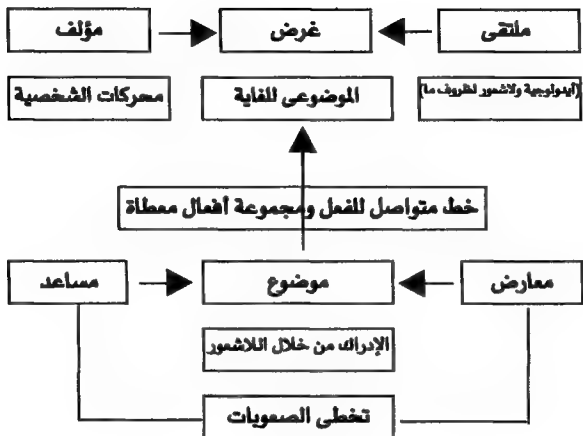
- نقاط الارتكاز الدرامية وكذلك الحركية والصوتية التي يذوب فيها القارئ، ثم الممثل.

- نقاط المرور إلى الفعل: عقبات، أزمة، قمة، توقفات.

٢- إن البطل. مفهوم موروث من جريماس (١٩٦٦) Greimas، هو إلى حد ما مجرد. يستحسن التمييز بين كل تدرجات الشخصيات بدءًا من البطل المجرد حتى الفرد المجسد، وتوفير مرور مستمر ومنظم بين الفعل المجرد والشخص المجسد. سيكون للممثلين - الشخصيات، تحت الشكل الأدبي، صفات سيكولوجية، سلوكية، نفسية وثقافية. وتحت الشكل المجرد، سيكونون خطوطاً، قوة، تناقضات «مابين الشخصيات». نرى أن مدخل الشخصيات يتم من خلال ميكانيات نصية، خطائية، فعلية وليست أبدًا طبقاً لتعرف سيكولوجي للشخصيات باستخدام طبقات غير معروفة.

٣- إن النموذج الفعلي مفيد من أجل تصور شكل للقوى، من أجل تجريب الشخصيات المختلفة على التوالي تحت مظاهر ممثل وفي مواجهتها للآخرين. من المهم ألا تقلص الممثلين إلى شخصيات موجودة في المسرحية، ولكن تحريك كل القوى الحية في الدراما. وسوف نحرص على ألا نخطئ (كما يحدث كثيراً) في السهم موضوع/ غرض والتأكد من ربط الثنائي مؤلف/ متلقى إلى الغرض وليس الموضوع وتحديد المحور مساعد - معارض بالنسبة لموضوع الفعل.

ويكون من المجدى المزج بين نموذج جريماس Greimas، وهو مجرد وعام إلى حد كبير، مع نظرية (ستانسلافسكى Stanislavski) وهي كثيراً ما تكون سيكولوجية و حكاية على هذا النحو.



والنصوص المعاصرة، على الأقل التى تستمر فى استخدام شخصيات فاعلة، يمكن تحليلها وفقاً للشكل الفعلى، ولكن الأهمية التى توجه فى هذه النصوص لمستويات أخرى، خصوصاً الأسلوبية، ترفض استخدام فصائل للفعل والحدوتة، لصالح كلمة - فعل - لا تكون فيه الشخصية القوة الفاعلة المركزية. وهذا سبب لعدم مركزية فصائل الشخصية الفردية فى شكل التعاون النصى، لأن كل أثر تخلقى فردى يرجع إلى شخصيات عامة جداً أو إلى خصائص خطائية وأسلوبية للنص. ويكون من الأفضل من أجل وصف الفصائل الكبيرة للفعل، أن نبدأ من التميز الذى يمرضه فينافر Vinaver بين «الكلمة - الفعل» و «الكلمة - الأداة للفعل». إن «الكلمة - الفعل» تقوم بتغيير الموقف، ويعنى آخرى تحديث حركة من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى الكلمة - الأداة للفعل «تستخدم فى نقل معلومات ضرورية لتدرج فعل المجلد أو التفاصيل (١٩٩٣: ٩٠٠).

وصف الممثلين لا يجب أن يقتصر على تحليل سيكولوجى للشخصيات، ولكن يجب أن يظهر خطوط القوى للتناقضات وأحياناً تكون هذه التناقضات ظاهرة فى حركة الشخصيات، فى «المواقف التى يسلكها الشخصيات بعضهم مع بعض» (بريغت، ١٩٦٣: ٦١) سوف يتمكن القارئ ذو الخيال أن يتعرف على هذه الحركات التى يقترحها المؤلف بالتذكير بصلات القوة والحركة التى تشير إلى الطبقات، وسيتمكن من تصورهما. وسوف ينتج عن ذلك بلاغة للممثلين، وهى مجمل الأشكال التى تساهم فى ديناميكية الدراما، وهو ما يسميه ستانيسلافسكى Stanislavski بالخط المستمر للفعل مع الهدف الأكبر للمسرحية والمهمة الرئيسية لكل شخصية.

٤- البنية الأيديولوجية واللاشعورية: المعنى

١- بعد رصد التيمات، وتشكيلها (وعدم تشكيلها) الدرامي و انفتاحها فى الفعل الخاص بالمكان والزمان، يأتى السؤال الأيديولوجى للقضية السياسى واللاشعورى: ماذا يقول ذلك لمن يحاول الدخول إلى عالم الخيال؟ كيف يعكس القارئ نفسه ويجد نفسه فى عالم المرجعى؟. هذه الخانة هى الصندوق الأسود لغير المنطوق. تعمل فيه جنبًا إلى جنب الأيديولوجية واللاشعور، كما بينه بدقة ألتو سير (١٩٦٥) Althusser، لأن الرهانات الخاصة بالدراما مثل أماكن الغموض تمثل أرض التقائها تحركاتها أماكن متحركة مثلما تكون التأثيرات المنعكسة على القارئ غير متوقعة. إن تاريخ العقلية، وعلم الاجتماع وكذلك النقد السيكلوجى المهتم باللاشعور الخاص بالمؤلف والأشكال النصية، تعتبر كلها تخصصات رائدة فى هذا الشأن «المسرح له دائمًا بعد أيديولوجى لأنه يخاطب التأثير «مباشرة» هذا رأى سديد لأن فيالا (١٩٩٧: ١٧).

٢- سيكون القارئ كالمشاهد منتبهًا لتاريخ النص. سيقراء فى مضمونه السياسى والثقافى والاجتماعى. سيكون منتبهًا لتاريخ الواقع المقدم، وتاريخ الخيال كما كانت تواجه فى الماضى وكذلك من وجهة نظرنا الحالية، لتاريخية الاستعمال، وكذلك تاريخية وجهة نظرنا على العمل الأدبى التى تكون غير محددة إلى الأبد. إن القراءة الأيديولوجية جماعية، فهى تخص مجموعة، فهى تهتم بالجمهور أكثر من اهتمامها بالقارئ الفردى. وهى تجمع الاتفاقات الجماعية لهذا الجمهور فى لحظة تاريخية ما، فلنسمها «أفق انتظار» مع جوس Jaus (١٩٧٨)، «برتوار» مع ايزر (١٩٨٥) Iser، «الجماعة التأويلية طبقًا لنظرية

فيش Fish (١٩٨٠)، «حقل ثقافى»، وفقاً لنظرية بورديو Bowrdieu (١٩٩٢). هذا البعد الجماعى للاستقبال، الذى يتحقق فى المسرح مباشرة من خلال حضور الجمهور، حساس لكل مستويات عمود الاستعمال المبهم.

٢- لا شعور النص تعبير سريع إلى حد ما وغير مفهوم للإشارة عما يخبئه النص - يتصل بالمضامين الأيديولوجية وكذلك الأفكار اللاشعورية الخاصة بالمؤلف والقارىء، وكل واحد منهما وطريقته، يحاول أن يصل إلى معانى مختلفة ممكنة. فى المسرح، هذا المضمون الضمنى، الكامن، كثيراً ما يمر بالنص المصغر حيث يختبئ أساسى الرسالة، فى الوقت الذى لا نرى إلا سطح النص. ومن أجل الإمساك بالنص المصغر ما يخبؤه النص أو يظهر، ما يحمله ويتحملة - سنلجأ إلى عدة مفاهيم:

(أ) ما بين السطور: يقدمه النص كنتيجة للمنطوق.

شئ لاشك فيه. إنه استدلال يفعله متلقى، ويتوقعه المتحدثون، انطلاقاً من هذا الحدث الخاص الذى يشكله المنطوق (دو كروه فى شيفر، ١٩٩٥: ٥٧ Ducrot in Schaeffer).

(ب) المفترض: هو يرجع إلى مجموع المعارف التى يستند إليها النص لكى يؤكد اقتراحاً جديداً إشارة مفترضة مقدمة كعمطيات نبدأ بها الكلام (...). بفضل ظاهرة الافتراضية يمكن أيضاً أن نقول شيئاً وتنصرف كما لو كان ذلك لم يتم قوله، إمكانية تمكنا أن نضع الافتراضية بين أشكال الضمنى (دو كروه، ١٩٧٢: ٢٢) وهذه هى بداية «فى وحدة حقول القطن Dams la solitude des

champs de coton : "إذا مشيت بالخارج، فى هذه الساعة وهذا المكان، هذا معنى أنك تريد شيئاً..." (ص٩) يفترض بائع المخدرات أن فكرة أن الزبون يمشى حقيقية، ويستخلص بصورة لا تقبل الجدل أن الرغبة تحركه.

(ج) الضمنى: يتعارض مع ما يقوله النص. بوضوح يوجد معنى ضمنى أبعد من المعنى المعجمى، النحوى، الدلالى الكلمات. إن الشخصية لا تتحاور فقط ببيانات واضحة ولكن كمكتسب أو كأمر واقع ما يقال ضمناً «بالقول بدون القول»

(د) "الأيدىولوجيم": هو يكون وحدة نصية وأيدىولوجية فى آن واحد بداخل تكوين اجتماعى، أيدىولوجى وخطابى.

مثلاً تعبير عملية البيع فى مسرحية كولتاس Koltas، الذى يعرف خارج المسرحية ولا يعاد فى الحوارات، ينتمى إلى وسط اجتماعى معين. هو يُفهم فى نمط خاص جداً للخطاب ويلعب دور عنصر خال، مبهم، والقارىء مدعو دائماً إلى تحديده. يتفق هذا "الأيدىولوجيم" تماماً مع استراتيجية المسرحية وديناميكية بحث بدون نهاية الفيرية.

٤- أماكن القموض: لا يرجعون بالضرورة إلى نظرية تجسيد الرؤى البينائية للنص إذا كانوا تفسيريين أو أيدىولوجيين أو لا شموليين (انجردن، جوس، ايزر Yngorden, youss, Iser). إنها تجبر القارىء لتصور ممثلين وأحداث، وإيجاد ترابط بدءاً من عناصر منفصلة وساكنة، وسد ثغرات الحبكة وعالم الخيال التى يعبر عنها النص. إنها تكون غموض النص الذى يحاول القارىء بلا جدوى أن

يجل المشوار أو النزهة التى يقوم بها القارئ فى هذه المتاهة النصية، المكان الذى يمكن للنص ولقارئه أن يلتقيا فيه. يقترح النص، والتصرف للقارئ (ويذهب المخرج بالصندوق).

وفى النهاية، القارئ مدعو لتقنين، يعنى أن يفهم ويقبل، نظرة ما إلى العالم. إنه ليس لديه دائماً الحرية أن يشك أو يرفض هذه الرؤية، وكما هو ممكن بالنسبة لبيريخت Brecht، هو يجد كثيراً نفسه مضطراً من قبل النص إلى قبول البلاغة الاجتماعية والاشمورية حتى لو رفضها كلها بعد ذلك.

٥- مناخ المسرحية، هذا المفهوم القديم إلى حد ما الذى استخدمه ستانيسلافسكى Stanislavski يصف بصورة غريزية الانطباع العام الذى يستخلص من الحدوة، من الفعل، من التأثير الذى يشعر به القارئ ماذا نشعر إجمالياً وغريزياً بعد انتهاء القراءة؟ بالتحديد النتيجة النهائية لكل العلامات، طريقة تقديم الفعل، أن تظهر - عن طريق الممثل، مشاعر لدى القارئ والمشاهد قارئ - مشاهد، (لأن قارئ المسرح يكون دائماً مشاهداً وممثلاً، عندما يتخيل مشهداً، لعبة، حركة، شيئاً مسرحياً يتجاوز النص).

إن التأثير الحادث يتأرجح بين التعرف على الذات والمسافة فى التعرف على الذات، القارئ يعكس نفسه جسدياً وروحاً بين الموقف، الإيحاء الدرامى يأخذه تماماً. فى المسافة، هو يبعد عن الحدث، يجعل مسافة بينه وبين الحدث بطريقة سياسية (برخت Brecht) أو جمالية.

الموضوع - بصفة عامة - يعنى أن تشير بإصبعك على ما يمس القارئ فى العمل المسرحي: «يمكن ويجب أن يطرح سؤال إضافي - بخلاف الأسئلة المطروحة مسبقاً - لكل نص خيالي، هذا السؤال هو: ماذا يريد ذلك؟ (ماذا يخشى؟)» (مونود، ١٩٧٧: ١٠٦ Monod).

هذا الشكل الخاص بالتعاون النصي لقارئ النص الدرامي لا أهمية له ولا يعمل فعلاً إلا إذا تم إدراك مختلف المستويات الخاصة بهذا الشكل كمراحل لشوار مفتوح أكثر من كونه طبقة جامدة أو طريقاً مفروضاً ومستقراً، له الفضل فى تحديد المستويات وأصناف التحليل:

(١) علم الأسلوب

١- الحبكة

٢- فن المسرح

٣- الفعل

٤- المعنى

يجب ألا تفصل بحزم المستويات وإغلاق الخانات تفسيرياً: ويتم توفير ممرات بينهم. وعلى سبيل المثال، التيمات (فى ١) مازالت تابعة للنصية (A)، وللموسيقى وخامة الكلمات، ولا يأخذون معانهم إلا إذا تم تثبيته فى الشكل الدرامي (فى ٢ و ٣) وإلا إذا تم إشكالهم من خلال قضية (فى ٤) أما بالنسبة للممثلين (فى ٢)،

فهم متأرجحين بين تأثيرات الشخصية، حساسين في التحليل الدرامي في ٢ والقوى المخبأة في الدراما، مخططة في الشكل الأيديولوجي لكي و يستخدم هذا الشكل بطريقة حية ومنتجة، يجب إذن وضع علامات مستعرضة بين المستويات وإيجاد أدوات ومفاهيم تساعد على هذه المهمة. إن مفهوم البلاغة "الشكل" يعمل مثلاً كمرشد من مستوى إلى آخر.

(A) إن أشكال الأسلوب ترتب النص وفق استماراته، وصوره، وتجتهد في التقسيم ومسرحة موقف المنطوق (B).

١- إن الصور التوقيعية.

«باليه الكلمات»، حركة الجرى هنا وهناك، المدوات والفدوات، الخطوات، حبكات (بارت، ١٩٧٧: ٧ Barthes) مكونة في شبكات، في لازمات، في طرق حكي.

٢- الأشكال النصية

(فينافر Vinaver) هي أشكال المبارزة الكلامية والدرامية للشخصيات في أزمة. حتى الزمان والمكان، عندما يظهران أن على أشكال مجردة ومجسدة في آن واحد.

٣- الشكل.

بمعنى اللغة الألمانية Die Figur، الذي يشير إلى الشخصية والظل، نجد فيه الفعل والممثل، يعنى الأفعال والصفات بمعنى أرسطوط Aristote: مركز حاوى، ولكن عصبي حيث يتم مزج الحدوتة بالصفات.

٤- الشكل كعمل للحلم أو الأيديولوجيا.

يعنى التصورية (Darstellakeit) والمسح (Entstellung) والتصورى بالمعنى الذى يراه Lyotard (١٩٧١)، وصورة دولوز Deleuze.

إن علاقات الربط هى أيضاً التى تتسع بين العالم الخيالى (عمود اليسار) وعالم المرجع (عمود اليمين). إن البلاغة الخاصة بالخطاب الاجتماعى واللاشعور ترتبط بعالمنا، خصوصاً من خلال الإيمان، الوضوح، التعرف على الذات، التأثير المحدث على القارئ. بالنسبة للنص الدرامى، فإن عالم المرجع الخاص بالقارئ مكون من استعمال المتحدثين، لقواهم النفسية والاجتماعية من خلال عملية القراءة. إن الاستحواذ على الخيال. عن طريق الاستجواب المشروع للقارئ، هو استرجاع هذا القارئ إلينا، هو وضعه العملى فى المضمون الجسد لموقف المنطوق.

إن التعاون النصى يجبر القارئ على اختيار طريقة للمعنى، وتحديد الخانة، وبالتالي درجة التجرد التى تبدأ بها المشوار وكيفية السير فيه.

إن الطريق الكلاسيكى، وهو الخاص بفن المسرح، سيكون أن تنزل فى كل مرة طابقاً من النصية إلى الأيديولوجية، ثم الصعود تدريجياً مع تصحيح النتائج المجردة التى تم الحصول عليها مع خطاب السطح والنصية.

الطريق المعاصر، على العكس، هو ذاتى وغير محقق، بدلاً من البدء بإنتظام وكلاسيكياً بالتييمات (١) والأشكال الدرامية (٢)، المرتبطة جداً بالتصوير ومفهوم

الشخصية السيكولوجية، سيبدأ الطريق المعاصر غالباً من وصف موقف المنطوق (خصوصاً لمحاولة إيقاعية)، ثم يذهب إلى الخانة الأيديولوجية، تاركاً جانباً البحث عن الحبكة والشخصية، القصة والفعل. سنلاحظ ذلك في تحليلات المسرحية: النص الدرامى المعاصر يعرف غالباً طريقاً للاختيارات الصدوقية، وينسب كل إدعاء لتحليل إجمالى، ويبحث إلى ما لا نهاية القراءة والشرح عن طريق منطوق النص.

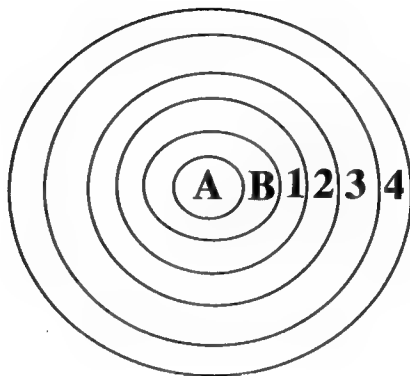
يبقى أن نعرف إذا كانت الكتابة الدرامية المعاصرة تستخدم بالأفضلية عدداً ما من الدوائر النموذجية بين إلحاحات التعاون وإذا كان فى الإمكان محاولة نمطية كتابات بدءاً من هذه الدوائر.

لكى نمود إلى افتراضية (فينافر Vinaver)، تماثل بين السطح وفن المسرح، سندرس إذا كانت الكتابة لا تولد من صلة جديدة، وكثيراً ما تكون متازمة بين نصية السطح والفن المسرحى العميق. بالنسبة للمسرحيات المعاصرة، النصية هى «النتاج الذائب» للفن المسرحى: فهى تخلط وتطرد الأنماط الكلاسيكية للشخصية والحدث والمعنى.

ولكن ما الذى يميز بالضبط العمل الكلاسيكى والنص المعاصر، نص الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، وكيف يتم تكييف رسمنا للتعاون على تحليل المسرحيات؟ فلنقدم تحقيقاً بسيطاً: بفعل المسافة الزمنية، والفارق التاريخي والأيدىولوجى مع عصرنا، فإن العمل الكلاسيكى يفرض علينا اختياراته

الدرامية ودائرته المنظمة من إلحاح إلى آخر، بالعكس، القرب الزمنى للنص المعاصر، مباشرة الأيديولوجيات التى نجدها، تدفع القارئ لكى ينامر بكل شئ و تجريب لكل شئ، حيث إن كل سير مقبول، إذا كان يساعد فى بسط النص و يفاجئ القارئ. المجرى المعاصر سيكون إذن سريعاً، غير مكتمل، لا معنى له لأنه لم يعد له مهمة الشرح أو الإقناع. إن قراءة النص المعاصر قد تغير معناها، حيث إنه لم يعد مطلوب أن يحقق مجرياً كاملاً، لأنه محدد مقدماً. يجب على قراءة النص أن تحدد، بصفة اختيارية، بشكل محدد له أن يعمل على تلاقى مجموعات مختلفة شبه مستقلة (خطائية، سردية، فعلية، أيديولوجية)، بدلاً من ربطها بعضها ببعض والمرور بها بانتظام.

هذا يدفعنا إلى تعديل تقديم الشكل، لكى نتجنب الإحساس الطبقي وازدواجية السطح والعمق. إن وضع المستويات كدوائر متراكزة ستكون أكثر قرئاً من ترصيع الإلحاحات وواقع التبادلات بالفعل كل مستوى موجود ومحاط بالمستوى التالى، المرور من مستوى إلى آخر. يتم كسلسلة من موجات صدامية تبعدنا أكثر وأكثر من الهوية والمادية النصية.



فى المركز، النصية (A) محاطة بوضعها المنطوق (B) الخطاب والقيمات (١) داخل القصة التى تروى، الحدودة فى ٢، وهذه الحدودة تتم قراءتها بسلسلة من الأفعال والأحداث (٢)، وهم أنفسهم موجودون فى بحر بلا شواطئ خاص باللاشعور والأيدولوجية (٤).

يتم تعريف الكتابة كمجموع النصية المسرحية (A et B) والفن المسرحى (٤،٢،٢٠١) من (A)-(B) إلى ٤، يتم المرور من المرئى إلى اللامرئى، من الأثر إلى اللا أثر.

الحدوة (٢) موجودة فى قلب الفن المسرحى، بين الحكبة والفعل، ٢٠١، الربط بين الحكبة والحدوة تكوّن تجمعها بين قصة عامة وحكمة.

٢٠٢، الربط بين الحدوة والفعل يوجد حيث يترجم السرد إلى سلسلة أفعال. فى ٤، تسبح - بلا تثبيت - كل القضايا والافتراضيات على اللاشعور واجتماعية النص. هذه الأفكار المائمة تدوّن أحياناً فى أحداث، أفعال (٣)، قوى فاعلة، سلسلة فى حدوة (٢)، يمكن رصدها مباشرة فى النص على شكل حكبة خطية، بتيماتنا، وأجزاء خطابها (١)، المادية النصية (A). فى تحليل المسرحيات، يراعى التفرقة، لكل خانة بين الأدوات المستخدمة، وفق تاريخية الممل والقراءة.

إن تحليل الأعمال، وخصوصاً المسرحيات الأكثر حداثة، يجب أن يظهر إذا كانت أنواع التحليل كلها ضرورية وكافية أو إذا كان من المناسب حذف أو - على العكس - اختراع أدوات أخرى.

البرنامج المقدم طموح، ويتوقع كل التساؤلات الممكنة، ولكن يمكن للكتابة المعاصرة أن تستغنى عن بعض مظاهرها، وتقترح أخرى وتحدد دائرة غير مسبقة بين هذه الإلحاحات. من المحتمل أيضاً أن النصوص المعاصرة ستكون غير مقروءة بصفة خاصة إذا لم يتم تصور موقف المنطوق وتجربة مشهدية تدخل بداخلها النصوص، ويعنى ذلك أن يتعامل معها القارئ ويحملها ويقوم بتوجيهها. وهذا يعنى إن هذا النموذج العام المقترح هنا، يجب أن يطبق مع الوضع فى الاعتبار الظروف التاريخية للخط، خصوصاً بالنسبة لشروط اللعبة والانتظارات الايديولوجية والشرعية للمنتج (تجاربهم فى القراءة).

يبقى أن نحدد إذا كان كل نمط مسرحية معاصرة يطابق دائرة محددة، مع أولوياتها وسقطاتها، والتأكد من أن النظرية الأكثر اتساعاً فى أفقها قادرة على التعرف على الثراء الكبير للنصوص المسرحية الحالية^(١).

(١) أنظر المراجع فى آخر الكتاب (المترجم).

الفصل الثاني

ناتالى ساروت

لأتفه الأسباب *Pour un oui ou pour un*

أونخر الكلمات فى أعماق النفس

إن الصدفة التى جعلتنا نبدأ هذا الاستحضار عن الفن المسرحى خلال العشرين عاماً الماضية بمسرحية «من أجل نعم أو لا» قد أحسنت. تشغل ناتالى ساروت - حتى لو كان المسرح ليس الأساس فى إنتاجها الفزير - مكانة متميزة فى الإنتاج المسرحى، وتسمح لنا بتقييم حجم الفارق مع تجارب مسرحية معاصرة أخرى. هى تكوّن أيضاً الوقفة الجوهرية بين مسرح العبث، المسرح اليومى والفنون المسرحية التى نتناولها هنا، من فينافر Vinaver وكولتاس Koltes وحتى نوفاريننا Novarina، لاجارس Lagarce وكورمان Cormann، اللحظة التى تأخذ الكتابات المسرحية الجديدة طرقاً أخرى تماماً، وفق خط سير وتعددية عظيمتين.

تعتبر ناتالى ساروت من آخر الكتاب الذين يوزعون أنفسهم بين الروايات والمسرحيات، بينما يخصص بقية الكتاب فى دراستنا إنتاجهم بالكامل تقريباً فى الفن المسرحى. لا يمكن معها فصل الأعمال المسرحية عن الإنتاج الروائى والدراسات النظرية.

إذا كنا - طبقاً لخطتنا - قد اخترنا أن نكتفى بمثل واحد، هذا لأن هذه المسرحية، الأكثر تقديمًا في المسرح الساروتى، تدعو إلى التفكير بصورة أفضل من غيرها عن قدرات اللغة في فن مسرحي غير تخلقى يرعاه الخداع المرجعى. تعتبر هذه المسرحية الأكثر توفيقاً في إظهار أفكار المؤلفة عن الانتحاءات، والتي قُدمت منذ عام ١٩٢٩. لقد تم تقديمها في ديسمبر عام ١٩٨١ كتمثيلية إذاعية، ثم ظهرت في عام ١٩٨٢، ولم تقدم إلا عام ١٩٨٦ باللغة الفرنسية. هذه المسرحية هي سادس مسرحية للمؤلفة، وهي نتاج تفكير خمسين عامًا في كل هذه المسائل. هذا للتأكد على أهميتها في التفكير في الفن المسرحي في نهاية القرن العشرين، بالإضافة إلى صفاتها الواضحة.

ومع ذلك، فإن هذا العمل ليس مسرحية ذات قضية تصور أفكارًا علمية عن اللغة، الانتحاءات أو الاتصال. فهي تملك سرها وجمالياتها الخاصة، فهي لا تصور أية نظرية، هي تجبر القاريء على الانتباه، وتقرير إذا كان يريد قراءتها كمسرحية سيكولوجية عن الصداقة أو لوجود دراما^(١) حيث تلعب اللغة دور المفجر.

تعتبر كل مسرحية مقابلة في متاهة، وهذه المسرحية أكثر من غيرها حيث إنها تدعونا إلى استقبال هذا المسرح كمدخل أولي في مشوار نقدى ونظري يتسم بتمرج مدهش.

١- مصطلح Arnan drykner Paris, Seuil, 1991 في كتابه Nathalie Sarraute

١ - خط سير: حبكة، حكاية وأبطال القوة الفاعلة

بالنسبة لمسرحية بهذا القصر، يكون من الأفضل أن تتم قراءة خطية تأخذ من شرح نص لفقرة قصيرة جداً، كما تأخذ من المدخل المصطنع الشمولى. ستشير هذه القراءة إلى الأدوات النظرية القليلة الضرورية للدراسة العامة المقبلة، مع الحرص على تسلسل الأحداث وتسلسل الأفكار الرئيسية. المسرحية عبارة عن ديالوج مكون من ردود قصيرة بين رجلين، H1 و H2. لا يقطع الديالوج أية إشارة عن تغيير المشهد أو تجزئة الحبكة، باستثناء ذكر أربع لحظات صمت (ص١٥٠، ص١٥١).

إن على القارئ - وربما على الممثل - أن يرصد لحظات الانتقال التي يتم فيها المرور بهدوء من حركة إلى أخرى. التجزئة هنا - أكثر من أى مكان آخر - اختيارية نسبياً، أو لنقل ذلك بصورة أكثر إيجابية، هي تكون تقطيعاً مشهدياً وسلسلة اقتراحات تمثيل موجهة للممثلين. ويتم التمييز بين ما يقرب من عشر لحظات (أو حركات) هي أيضاً أجزاء بين «حادثين» للفة.

١- الحركة الأولى: من البداية حتى "... أنا أيضاً، تخيل؟ (ص١٤٩): يأتى H 1 لزيارة صديقه H 2 ويقود الاستجواب، هو يريد أن يعرف لماذا ابتعد H2 متحفظاً، ثم ينطلق ص١٤٩، ثم يكشف نفسه فى النهاية: هو أيضاً حزين. هذا هو الحدث الأول للفة: الآخر يتحدث بالرغم عنه.

٢- من "أترى..." ص١٤٩ حتى "هذا جيد..." ص١٤٩: H 1 يواصل الضغط على H2 الذى يؤكد بدوره «ليس شيئاً مهماً» وإن «الموضوع مجرد كلمات»

(ص ١٤٩٨)، قبل أن يعترف أنه توقف "من أجل ذلك".... من تعليق بين «هذا جيد»... و «هذا» (ص ١٤٩٩).

٣- من «هذا ليس صحيحاً»... (ص ١٤٩٩ إلى «هل تدرك ذلك؟» ص ١٥٠٠): هذا التعليق بين كلمتين هو ملاحظة بالفعل يترك كل شيء ولكنه لم يحصل على التصريح الرسمي من القضاة حتى أنه قد أُدين لأنه «هو من يترك كل شيء من أجل نعم أو من أجل لا، حيث أن العالم الخارجي لا يقبل إن تنفصل عن المجتمع لمثل هذه الشكاوى».

ب) من «الآن أتذكر...» (ص ١٥٠٠ إلى «الحالة كانت تبدو لي واضحة» ص ١٥٠١): يتذكر الصديقان ظروف الانفصال والأسباب العميقة للاحتقار المفترض من H 1 لـ H 2 عتاب H 1 إلى H 2 يزداد، كما تظهر بوضوح عقدة تجاه نجاح صديقه.

ج) من «هل تريد أن أقول لك؟» ص ١٥٠١ إلى «سانادى عليهم» (ص ١٥٠٢): H 1 يضع اسماً على هذه النبذة الفاترة: كان تعالى.

هو يرفض أن يتحمل مسئولية ذلك، مسبباً حدثاً جديداً عندما يتهم صديقه أن يكون «هذا أو ذاك» H2 يمنعه من يعرف مسبقاً ما هو فعلاً ما يمكن تعريفه.

٤- من «هكذا... أقدم لك...» (ص ١٥٠٢) حتى «اتركنا، سأتولى الأمر» (ص ١٥٠٥): يستفسر H 2 جيرانه عن التعالي عموماً، ولكنهم لا يفهمون معركة الأصدقاء وأسلوبهم ("هامش"، "قصيدة هثران"). يشكو H 2 من أنه قد تم

حصاره من موقف صديقه المتعالى. رعونته وتهيجه يحرران الجيران الذين ينسحبون من المحكمة عندما يجدونه متوترًا ومتهورًا. هذا الجزء يعتبر محور المسرحية، لأنه يفهم أن الخناقة لا أساس موضوعي لها وأن كل واحد منهما لن يستطيع أن يثبت صحة موقفه.

٥- من «إذن أنت تظن...» (١٥٠٥) إلى «من المستحسن أن أذهب...» (ص ١٥٠٨): يؤكد الرجلان وجهة نظرهما ويوجه كل واحد منهما للآخر العتاب. يتهم H 1 H 2 بعرض سعادته الشخصية وعدم الاعتقاد إلا في القيم المعروفة، أما هو فهو بعيد... خارج... (ص ١٥٠٨) لا يرى H 1 في رد فعل صديقه القديم سوى الفيرة، ويهدد بالرحيل حيث قد تأثر بكل هذه الاتهامات. هذا الجزء يؤكد قمة الضغط المسرحي ونقطة التحول للفعل: في الوقت الحالي يتأكد الرجلان أن أى اتفاق بينهما مستحيل.

٦- من «سامحنى...» ص ١٥٠٨ إلى «لم أفكر في فيرلين Verlain» (ص ١٥١٠): يمتد H 2 أنه قال «أكثر مما نتوقع». ص ١٥٠٨ وينطلق في مناجاة عن المكان «كرية» الذى يعيش فيه، مستخدمًا للأسف كلمات فيرلين Verlain «الحياة هنا» دون أن يذكرها فعلاً. هذه الاستعارة غير المؤكدة تعطى الفرصة لـ H 1 لرد الهجوم بإثباته لـ H 2 أنه يستخدم هو أيضاً أفكارًا عامة، بينما يدعى أنه «بعيداً... خارج...» ص ١٥٠٩.

٧- من «حسن ظنفترض» (١٥١٠) إلى «إنه أنت أو أنا» ص ١٥١١: المشاركة تزداد عندما يفقد H 1 من جديد الميزة باستخدامه لكلمات «شعري» و «شعر».

إذن مع مسافة محتقرة وسخرية سهلة. يتذكر الاثنان ذكرياتهما مع عتاب الآخر لاستخدام كلمات سب. تصبح الاتهامات أكثر حدوثًا وأكثر حدة.

٨ - من «أنت تبالغ» (صد ١٥١١) حتى «نعم، أننى أرى (صد ١٥١٤): تحضر الهوة بين الفريقين النقيضين، وتصبح المواقف أكثر عنفًا من جانب فريق H 1، وهو فريق الغانمين، أشخاص واثقين من أنفسهم، مستقرين وفي الجانب الآخر H 2، فريق الشعراء، غير المستقرين، الفاشلون إلى الأبد. كل واحد يعترف بعدم قدرته للعيش لدى الآخر، في المكان المتقلب الخاص بـ H 2 أو في المبنى «مغلق من كل اتجاه» (صد ١٥١٤) الخاص بـ H 1.

في نفس الوقت، يلاحظ أن كل منهما يصل إلى عكس موقفه في البداية: H 2 يجد الكلمات (سأتكلم... في الجانب الآخر، يوجد الفاشلون) (صد ١٥١٢) و H 1 يسلك سلوك الشاعر.

٩- من «ما الفائدة من الانفعال؟» (صد ١٥١٤) إلى النهاية: عدم التوافق يعمل بشكل متناقض في تقريبهم (٢٩). وتتحدد النهاية في ثلاثة أوقات، مفصولة بالصمت هذه المرة، H 1 هو الذى يفكر في طلب جديد رسمى للانفصال و H 2 هو الذى يقنعه بذلك، لأنهما سيكونا بدون «أى تردد: هما مرفوضان» (صد ١٥١٥)، متهمان بالانفصال من أجل نعم و من أجل لا (٩ب) (صد ١٥١٥). بين النعم واللا، من الصعب الاختيار، ولكن الجدل يمكن أن يستمر إلى ما لانهاية، لأن أحدهما H 1، يقول نعم للمجتمع والنظام، بينما يكرر H 2 رفضه للالتزام (٩ج).

إذن هذا باختصار هو تطور المسرحية والمراحل المختلفة للحبكة توصلنا هذه المراحل خطوة بخطوة إلى إثبات نهائى، مختلف تمامًا: المعارضة أساسية، المشاجرة حتمية، المسرحية تعتبر ميكانيكية أو توماتيكية يمكن تركيبها وستنتج نفس التأثيرات. بالطبع الدورات النهائية لا تحل أى شىء، ولكنها توضح المراكز، إيجابية أو سلبية، فى مواجهة الجدل. يجب علينا أن نتأكد لمعرفة إذا كان H 1 و H 2 يمثلان مركزين غير متصلين (نسخة سيكومسرحية) أو إذا كانا وجهين لتأقظ فى داخل شخص واحد (نسخة الكلمة المسرحية) فلنبدا ببعض الملاحظات العامة على الحبكة، القصة، الأبطال والقضايا.

الحبكة ليست «مرئية» بصورة كافية: لا شىء يحدث من الخارج لا تؤثر المناقشة بالمرّة على العالم الخارجى، وهو ليس موجوداً، إذا استثنينا فقرة الجيران. وبالعكس، تطور المواقع الخاصة بكل بطل، وضع التأقظات والمعنى العميق للقصة يظهر جلياً أكثر فأكثر خلال القراءة. القصة - تقريباً منسوخة على الحبكة - تلخص فى أربعة مراحل منطقية:

١- اعتراضات من H 2 إلى H 1 بخصوص نبرة (مقاطع ٢،٢،١)

٢- وساطة مستحيلة من الآخرين (٤).

٣- سؤ تصرف من H 2 (الحياة هنا) وتحول (٧،٦،٥)

٤- مباراة نهائية فاشلة (٩،٨).

القصة النهائية هي أن H 1 , H 2 ينطلقان في «معركة شرسة، حتى الموت»، وأنهما ينتميان إلى «فريقين متنازعين» (ص ١٥١١). هذان الفريقان هما على الأصح مفاهيم ومواقف عكسية، تمثلهم شخصيتان مختلفتان، يستطيمان «في الواقع» أن يتواجدا في شخص واحد فقط. الموضوع ليس واضحا يمكن التعبير عنه في مونولوج، أو مدخل.

إنه على الأصح لعبة مليئة بالدعابة (وليس تراجيديا شديدة!) يصطاد فيها المتحدثون بلا توقف بعضهما البعض، وأن يفلق كل واحد منهم الآخر في «مصيدة فئران» الخاصة باللغة. (ص ١٥٠٤).

الأبطال متضادون بوضوح، وهم «مبسطين» ماذا يمثلون بالتحديد؟

H 1	H 2
- هو من الذين يضمون أسماء على كل شيء صفحة ١٥١٢ .	- يجد صعوبة في التسمية، والتصنيف
- هو من الذين يقاتلون صفحة ١٥١٢	- يعيش في عالم الشمر والانطباعات
- يعيش حياة مريحة، مستقرة، عامة	- يعيش منزلاً صفحة ١٥٠٨
- يريد استرداد المظاهر الخفية للشمر	- يرفض أن يُسترد
- له حياة اجتماعية وعائلية ممتازة	- هو فاشل يعيش بالتقدير
- يحتاج إلى التواجد في منزله حيث كل شيء مستقر.	- يعيش في عالم متقلب غير متماسك

هذه المواجهة فى مجملها كلاسيكية، بين رجل عام وشخص حميمى، بين من يعيش فى القرن ومن يعيش خارجه، بين من يقبل المجتمع ومن يرفضه من أجل حياة داخلية ثرية، حياة فنان فقير وغير معروف. تكمن حداثة المسرحية فى مواجهة مسرحية لهذين الاتجاهين مع إظهار كيف أن كل عالم يتطلع أيضاً إلى امتلاك العالم الآخر. يريد H I أن يخترق سر صديقه، أن يتأقلم مع العالم الاجتماعى الخارجى، يوضع قليل من النظام فى عالمه الداخلى. ولكن لا الحياة الاجتماعية السطحية ولا الانعزال عن العالم ممكنين ويشعران بالرضا، بالمعكس هما - وهذا هو الدرس المستخلص من المعركة - متكاملان مثل النعم واللا، مثل كفتى الميزان، أو جزئى الدّوّارة.

إذن من الأفضل التحدث، بالنسبة للأبطال، عن «تداخل الشخصيات» اللغوية، وعن علاقة مجردة بين قطبين خياليين وليس وحدة نفسية فردية أو نمطاً اجتماعياً. ليس للشخصين المتدخلين أى حافظ، أونية أو هدف أو أعمال جسدية مجسدة، حيث إنهما محرومان من الهوية الشخصية والاجتماعية. ومن أى ملامح نفسية أو اجتماعية. بعيداً عن أى أثر للواقع، هما يتميزان فقط ببحث تجرد: خطوط قوى واضحة، تأثيرات سيماترية، إيقاعات كلامية منتظمة. إذن هما أشخاص لغة مقدمين فقط وفق اتفاق مسرحى ولا يملكون أى وجود تخلقى فى عالم خيالى. هما ركيزة اللغة، القناة وواقية الصواعق اللاتى تمر بهم الحركات المؤثرة. «شخصيات غير معروفة، مرئية بصعوبة، تستخدم فقط كركيزة، عن طريق هذه الحركات التى يقوم بها كل الناس ويمكنهم فى كل لحظة أن تظهر عند أى شخص» (صفحة ١٥٥٤).

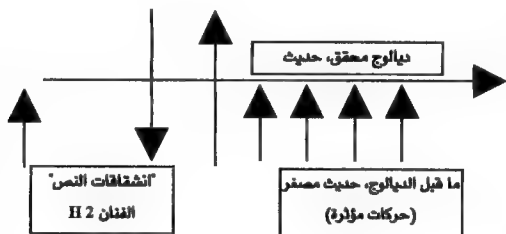
وبدلاً من تجسيد حالة نفسية أو شخص اجتماعي، تقوم الشخصيات المتداخلة بتدريج الكلمة بينهم، تمر الكلمة بواسطتهم. ولهذا سيهتم التحليل المقترح ليس على الشخصيات، بل على كلماتهم، لأنه كما تقول ناتالي ساروت Nothalie Sarraute: «كلما زاد اهتمامنا بالشخصيات نفسها، كلما نقص اهتمامنا بالكلمات: «هذا حسن...»، وبما تضمنه^(١).

٢- كلمات وانتحاءات

فلنتبع هذه النصيحة الصائبة لناتالي ساروت Nothalie Sarraute ونهتم بالكلمات: نواجه النص الخطابي والمنطوق للمسرحية مع أفكار المؤلف على الحركات المؤثرة مع اقتراح شكل لمختلف الإلحاحات:

(١) ناتالي ساروت - سيمون بن موسى: "ناتالي ساروت، من أنت"، Lyon La manuca

رجل العالم H 1



انتحاءات (حركات مؤثرة)

يرجع مفهوم ساروت عن الحركات المؤثرة إلى الثلاثينيات. وقد عرضت المؤلفة هذا المفهوم منذ عام ١٩٣٢ ونشرته Tropismes فى عام ١٩٣٩. وقد داومت على شرحه وتحديده فى رواياتها وفى مقالاتها النظرية التى ظهرت فى عام ١٩٦٥ فى L'ére du soupçon وقد قامت بتطبيقه على أفكارها عن المسرح فى «القفاز المقلوب» Le Gant retourné عام ١٩٧٥ (صفحة ١٧٠٧ - ١٧١٣).

طبقاً لأبسط تعريف، الحركات المؤثرة هى «انطباعات تصدرها بعض الحركات، بعض الأفعال الداخلية». هى «حركات لا يمكن تعريفها، تنزلق بسرعة كبيرة إلى حدود ضميرنا، هى أصل حركاتنا، كلماتنا، مشاعرنا، نظن أننا نشعر بها ويمكن تعريفها». (ص ١١٥٣). تحدد المؤلفة أن هذه الحركات ليست تحت سيطرة الإرادة ويتم إصدارها بواسطة تأثير خارجى، والكلمة، ووجود الآخر أو وجود أشياء خارجية^(١).

فى الأعمال المؤلفة الأخرى، تأخذ الحركات المؤثرة معنى شبه بيولوجى، وهكذا نقرأ فى بداية Tropismes: «كان يبدو عليهم أنهم تفجروا من كل مكان، ييزغون من رطوبة الهواء، كانوا ينسابون بهدوء كما لو كانوا نضحوا من الحوائط، من الأشجار المقلمة، من الأرائك، من الأرضفة القذرة، ومن الميادين صفحة ٢، فى المسرحية يتولى حيوان الخلد الصغير مسئولية اقتراح التحرك غير المعروف

(١) نقلاً عن Nathalie Sarroux: Arnaud Rykner (صفحة ١٧٨).

والمطلق للحركات المؤثرة انطلاقًا من إحساس H 2 للانطلاق في مجال اللغة المنظمة لـ H 1: «إنه شيء غير معروف، ربما يكون به تهديد، يحدث هنا، في مكان ما على جانب، في الظلام... حيوان الخلد يحضر تحت البخيل الممتنى به حيث يتمازكون...» (صفحة ١٥١٢). في الواقع كما تؤكد ساروت Sarraut في «القفاز المقلوب» le Gant retourné، نصها النظري الوحيد الذي يهتم بالمسرح. الحركات المؤثرة هي «تحركات داخلية دقيقة تنزلق بسرعة كبيرة إلى حافة ضميرنا، تحركات ليست (عكس ما قيل) كما تظهر في البداية: انبساط رخو، تحركات غير محددة، بل كما أظهرها هي كتي: تحركات محددة، درامات صغيرة تتطور وفق إيقاع ما، ميكانيكية مكونة بدقة حيث تتداخل التروس الواحدة في الأخرى (صفحة ١٧٠٧).

في المسرح، كل شيء حوار، الحديث المصغر أصبح حديثًا، الصور، الأحاسيس، الخلجات، الإيقاعات تدافعت نحو أبواب الضمير، ثم تنتشر فيه. كما لو كان القفاز قد تم قلبه وأصبح داخله خارجه: «وأخذت الشخصيات تتكلم بحديث لا يقال عادة. ترك الحوار السطح، ونزل وتطور على مستوى التحركات الداخلية التي تكون أساس رواياتي. واستقر في مستوى ما قبل الحوار. (صفحة ١٧٠٨).

يصور الشكل السابق الصلات بين الأبطال H 1 , H 2 والحايات تكوين الديالوج في آن واحد، ويضع المعطيات الجديدة للحركات المؤثرة في الجهاز المسرحي، والتي أصبحت مسرحية «من أجل نعم أو لا،» الدفاع والتصوير.

يمثل H_1 , H_2 اتجاهين متضادين H_2 الفنان يريد أن يبقى فيما قبل الديالوج، غير المحدد، ولكنه يشعر أنه مشدود من H_1 نحو المعتاد والتعبير بالكلام. H_1 رجل المجتمع يذهب إلى H_2 لكي يشرح بعد صديقه، ولكن أيضاً لكي يراقبه، ويعيده إلى حياة اجتماعية «عادية». المرور من مستوى إلى آخر يتم من خلال «الانشقاقات» الدقيقة لسطح النص، حيث تكون «القشرة الخارجية للمعلوم والمرئى مثقوبة في نقطة صغيرة للغاية» صفحة ١٧١٠ .

ديالوج المسرحية يضع مبدئين متضادين في مواجهة، تحملهما شخصيتان مختلفتان: الرغبة في التسمية، في تصنيف، في إيجاد أشكال تدعو للاطمئنان بالنسبة لـ H_1 . وبالنسبة لـ H_2 الرغبة في البقاء في الشعور، فيما قبل الكلام، الحركة المؤثرة للتحركات الداخلية. وبذلك، يقوم الإلحاحان بحالة تبديل سيجد H_1 العاقل H_2 المهمل في ملمبه، لكي يعيده إليه، ولكن أيضاً لكي يتعرف بصورة أفضل عالمه الذي ينتهي إلى التأثير به. على العكس، H_2 الحساس، بمجرد اعترافه بسبب بعده، يتجه إلى ملمب خصمه، ويلقى نهائياً فكرة طلب الفراق. بالرغم من اختلافهما المؤكد، فإن كل واحد يتطلع إلى أن يصبح الآخر. نتيجة مقابلتهما أو على الأصح تبديلهما، يقرأ على سطح النص، في الحد المشترك بين الشعور والكلمة، في الانشقاقات الدقيقة للنصية. في هذه المناطق متناهية الصغر وغير المحسوسة، يحاول الشعور النقي أن يعبر عن ذاته بكلمات، والكلمة تحاول أن تجد الأحاسيس التي سببتها. على حافة هذه الانشقاقات هذا الجرح، الإحساس يصبح لفة واللفة تصبح إحساساً.

فى النبرة، فى هذا الجرح للغة، تسكن أهم حركة مؤثرة للمسرحية، هذا الفارق وهذه نبرة الصوت، هنا يصبح الإحساس معنى والمتحدثان يلتقيان لحظة، ما قبل الحوار والحوار نفسه، الإحساس والكلمة يتلامسان، تتطلق الكتابة المسرحية من هذه الشرارة .

الكلمة الدرامية

ساروت جامتها فكرة مسرحية هذه الوظيفة للإحساس والكلمة عندما تخيلت مقابلة صديقين، أبعدهما الحياة، ولكنهما يرغبان فى الاقتراب، ولكن هذا المستوى التصوري، حدوته خلاف بين صديقين ما هى فى الواقع إلا مظهر لطيف لمناقشة مسألة ظهور الديالوج بدءًا من الحركات المؤثرة ما قبل الديالوج، لكى يتم اقتراح حدوته، كلمة درامية، تشير إلى لغة أخرى، كلمة درامية تمكس ميكانيكية اللغة فى صور ديناميكية ومسرحية. فى هذه الكلمة الدرامية، كل تقدم يأتى من الديالوج، من اللعب البارع على الكلمات وليس من أعمال خارجية. فلنلخص للمرة الأخيرة حدوته هذه الكلمة الدرامية: قطب اللغة (H 1) يريد الاقتراب من قطب الإحساس (H 2). ولكن عند تقوم اللغة المنطوقة بتسمية الصمت، هى تصنف كل شئ وتعمل على هروب الإحساس. معركة تأثيرات ذات مخرج غير مضمون، تضع الإلحاحان فى مواجهة، وهما تكمُنان فى معسكرين يتزايد بعدهما: الواقع معروف إلى درجة كبيرة والشعرى غير واضح. لا يمكن للقطين أن يتواجدا الواحد دون الآخر: لا اتصال بدون كلمات، ولكن بما تفيد الكلمات إذا كانت منفصلة عن جذورها، من الأحاسيس ومن تحركات العالم؟

تتجه هذه الكلمة الدرامية بطبيعتها إلى التجرد: التجرد الخاص بكل فلسفة للغة. لا وجود للتصور في هذا البحث عن اللغويات العامة H 1 , H 2 هما ضميران لغويان تقيان، هما فكران جميلان في التقليد الكلاسيكي الفرنسي النقي، هما رجلان بلا صفات وليسوا شخصين اجتماعيين تربطهما قصة مشتركة. وعلينا، نحن فقط أن نعكس عليهما تقديرات على محيطهما الثقافي بقدر ضئيل، أن نرى فيهما، على سبيل المثال، خنثيين أحمرين يستخدمان جملاً جاهزة من الخطاب الفرامي، لأن النص لا يحدد أى شيء.

الكلمة الدرامية ليست تراجيديا كلاسيكية مجردة تنتهى بمواجهة لا يمكن إصلاحها، «معركة شرسة» أو «معركة حتى الموت» (صفحة ١٥١١). هي بالأحرى معركة ضد النفس وانتقال كوميدي أصبح ممكناً بواسطة الشكل السخري للمسرحية: كل واحد يخدع نفسه على نفسه، والقارئ أيضاً، طالما لم يمسه ميكانيكية السخري للمسرحية كثيراً ما يتطابق مع أحد الشخصين ويظن أنه مضطر لاختيار ممسكه. في الواقع هو لم يفهم أن الشخصية ما هي إلا ميكانيكية شكلية، أداة للحركة المؤثرة، وأنه قابل للتبادل حيث إنه اعتباطي واصطلاحي.

فلنقرأ المسرحية ككلمة درامية أو مسرحية سيكولوجية من الحى اللاتينى. على كل حال لابد من تحديد الانشغاقات الخاصة بالديالوج، وتحديد المصدر والوظيفة، وخصوصاً فحص مادته النصية.

٣ - تصدعات الحوار

النظرة الأولى لا تظهر أى شرحاً للدIALOG، السلس جداً، هو نسيج متواصل من أجل الجمل القصيرة والمتراصة. على العكس، نقاط الوقوف كثيرة بعد كل جملة، وتسهل المرور المستمر من متحدث إلى آخر. يستمر الدIALOG بلا عناء مثل أى حديث عادى، بينما تهتم دراسة الموضوعات ببحث قهرى للصمت، والنبرات وقضايا النية، ويتناول أشياء عادة يتم الصمت عنها، أشياء لا قيمة لها كما فى التقليد الأمثل للكلام المصطنع ومن هنا ينشأ تضاد ساخر بين موضوع غريب وبشكل معتاد.

كما لو كانوا يتحاورون بالانطباعات الشعرية لـ H 2 مع النبرة النثرية لـ H 1. ويفضل الجهاز المسرحى، ندخل فعلاً فى التحركات الداخلية لما قبل الدIALOG الروائى.

إن تحليل الدIALOG فى المسرحية دقيق للغاية، لأنه يجب أن يقدر ازدواجية النوعية، التحركات الغامضة للحديث المصغر التى صعدت على السطح وواقعية التبادل الكلامى. يجب أن يوفق سيكولوجية للأعماق وأسلوب للمساحة النصية. ولكن التحركات الغامضة والنصية اليومية مرتبطتان، لأن كتابة ساورته Sorreute، فى تكوينها، بدأت من تحركات خفية، من الحركات المؤثرة، من الحديث المصغر لكى تصعد بعد ذلك على السطح العادى للدIALOG اليومى. هذا الصعود يتم من خلال انشقاقات خفيفة «لقشرة المعلوم والمرئى» (صفحة ١٧١٠)، (انظر الشكل صفحة ٢٨).

ولكن أين يتم وضع هذه التصديعات في النص، وما هي مسبباتها؟

١- النبرات

كما في المثال الشهير، على لسان H 2، لتطويل كلمة Ivien والوقوف قبل Ca، تودى النبرة إلى ذاتية المتحدث في اللغة، هي تحدث خلصة تقييماً سيكولوجياً واجتماعياً للواقع، كل المسرحية مليئة بمثل هذه المساحات الإضافية يتبادلها بحرية الشريك والمستمع - المشاهد. من هذه الفقرات يحدث سوء الفهم، الضروري لفهم التلميحات أو النوايا المختبئة ويبقى النص مفتوحاً، لأنه لا يحتوى على نظام إرشادات للنبرات، والتي تتبع الاستقبال وتمثيل المتحدث. تقول الشخصيات أشياء متناهية الصفر أكثر منها حميمة.

٢- التسميات

هي اللحظات التي يجد فيها المتحدث الكلمة التي تناسب إحساسه، وهذا ما يقتل في نفس الوقت الإحساس H 1 أخصائى هذه التسميات: هو الذى يصف النبرة «بالمسامحة» ولا يكف عن تعريف سلوك صديقه. تظهر المسرحية تقوق H1 على H2، التدرج القاسى للتسمية.

٣ - الهلalan المزدوجان

الldان نلاحظها في المساحة الصغيرة الساخرة للمتحدث على كلماته هو (مثال ما قاله H2 بخصوص «الشاعرية» صفحة ١٥١) تعتبر وسيلة أخرى

لإعلان تقسق العالم، والإشارة إلى أن اللغة ليست علامة تغطي الواقع وأنه يمكن فصل بعض كلمات للإيماء بتقرير لا يتم توصيله للمتحدث إليه. تعتبر بعض المشاهد (صفحة ١٥١٢، صفحة ١٥١٢)، الشعر. وخلال صعودها إلى السطح النصي الواقعي، يفتح ما قبل الديالوج والحركة المؤثرة، بالعديد من فقمات التقاهة.

٤- العبارات الجوفاء

ليست فقط صيغاً مقولبة يستخدمها H1 , H2 بصورة غير معتدلة. هي ليست أيضاً مقولبة مسرح العبث أو المسرح اليومي. يمكن القول إنها، كما بين سارتر Sortre في مقدمة رواية ساروت Sorreute ، Portroit d'un ineonnu ، أماكن التقاء لأفراد مختلفين: «الموضوع العام لكل الناس ويخصني، أملكة أنا بداخلي للعالم كله، هو وجود كل العالم بداخلي (صفحة ٣٦). في مسرحية «من أجل نعم ومن أجل لا، Pour un oui pour un non ، الموضوعات العامة هي المواقف بداخل اللغة حيث يمكن أن نتفق، مثلاً من أجل النقاش، إزاحة خلاف، طلب حكم الجيران أو محكمة وهمية . H1 لا يكف عن إخبار H2 للمجئ في أرضة، وتحديد ما يشعر به بصورة غير واضحة، والتفاهم بينهما ومقابلته في موضوع عام يكون مقبولاً اجتماعياً. الموضوعات العامة لا تكف عن الظهور واختراق الانشغافات حتى ينتهي الصديقان، في لحظة (صفحة ١٥١٤)، على الاتفاق على كل شيء وترديد صلاة كلمات مهدئة (”ما الداعي لذلك يكون من الأفضل...“، ”من الأصح“، ”أفضل حل“، صفحة ١٥١٤).

٥ - الأسلوب الساخر

إن السخرية - يجب أن تؤكد ذلك - تبرز في عدة أماكن من النص ويحدث أن تشكو الشخصية نفسها من وقوعها فريسة لها: H2: لماذا تقول ذلك بهذه الطريقة؟ بهذه السخرية؟ صفحة (١٥٠٣). في أغلب الأحيان، على القاريء أن يتبينها أو أن يفهم النص كما هو:

H1: لم يحدث أبداً شيء بيننا" (صفحة ١٤٩٧)

وربما لم يحدث عراقك، ولا صداقة بينهما أيضاً! هذا الشيء الذي لم يحدث بينهما هو على كل حال موضوع مناقشتهم:

H2: "شيء مؤسف يستدعي الشفقة، لا يمكن قول شيء... (صفحة ١٧٩٨)

في الواقع، هما لا يفلحان أبداً في التعبير بوضوح.

كل المسرحية موضوعة تحت علامة السخرية، لأنها تتبع نبرة. كل الكلمات غير اللائقة في المناقشة يمكن تحويلها إلى معنى أصلى أو متصور. حتى لحظات السكوت بليقة.

٦- لحظات الصمت

في الحديث - خصوصاً إذا كان ثقيلاً، طويلاً ومن الصعب تقاديه، تكون شرحاً آخرًا في الجدار بين ثقل التحركات قبل الكلامية والكلمة المنطوقة. إذا

كان صحيحاً أنه "ديالوج قد ظهر مستثيراً بهذا الصمت مشدوداً بهذا الصمت و يأخذ فى الكلام، وهى التخطيط والهباج. (صفحة ٧٨٧٠)، لأنقه الأسباب Pour un oui pour un non تتبع من صمت يفصح موقفاً متسامحاً ويسبب شرخاً طويلاً بين شخصين. ولكن هذا الصمت المبدئى يتكرر خلال المسرحية. ليس مقصود فقط الثلاث لحظات صمت الواقعة قبل الخاتمة (صفحة ١٥١٤ - ١٥١٥) ولا لحظة الصمت الفنية أثناء خروج الجيران (صفحة ١٥٠٥)، ولكن لحظات الصمت التى تزين الديالوجات، فى الداخل وبين الردود، والتى توشك فى كل لحظة على إثارة رد فعل الشخصيات، إذا تم فهمها ككلمة مؤسفة. على العكس، هذه لحظات الصمت، التى يصعب الإحساس بها تسكن الديالوجات، تكون شبكة أكثر تماسكاً من مقطوعة موسيقية. هذه اللحظات تهدد فى كل لحظة بتفكك النص إذا كان القارئ غير منتبه. كل شيء يبدأ بها:

"اسمع، كنت أيد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧) وكل شيء ينتهى عندها: "من أجل نعم... أو من أجل لا؟" صمت" (صفحة ١٥١٥).

٧- الإيقاع

الذى ينتج من هذه اللحظات الصامتة هو فى أغلب الوقت منتظم، مثل تبادل البنج بونج مع كرة خفيفة جداً وسريعة حتى تصبح غير مرئية. ولكن، على قاعدة هذا التبادل المنضبط مثل مؤقتة موسيقية، يكون للمتحدثين كلمة شقية، ينطقون بكلمات تتمدى فكرهم، وبصورة غير إرادية يظهرون اعترافات أورغيات لا شعورية. هنا يصبح الإيقاع أكثر حدة، كما لو كان المتحدثون غير مستقرين بمثل

تلك «حوادث اللغة». هذه الحوادث تحدث عندما يظهر عنصر غير منتظر من الخطاب فجأة. الظهور دورى: كل الحديث بين الرجلين يعتمد على استرجاع ذكريات، هي في الغالب غير سارة التي "خفية" بفضل مجهود المتحدث وضغط محدثه.

هذه الظاهرة معروفة في علم اللغويات مثل الإخفاء أو "رجوع مفاجيء للضمير (...)" لفقرة كانت تنقص في بيان". أحياناً الإخفاء يكون صعباً أو يعاق من الآخر:

H 1: "أنا لا أرى السبب... كيف جرؤت... معك... لا حقيقة يجب أن تكون..." (صفحة ١٥٠٢).

H 2: "لا، قف ... ليس ذلك..." (صفحة ١٥٠٢)

الإخفاء نشاط مشترك للمؤلف، "الذى يتعامل مع الصمت"، للشخصية، خصوصاً H 1، مصمم على فضح محدثه. هذه التأثيرات الخاصة بالإخفاء والظهور هي وسائل تضخيم وبطء للغة. يتم التركيز على تفصيل واحد يفحص بالنظارة المكبرة والبطء يمكن أن يكون صمماً مطولاً أو الهالئين المزدوجين، يحدد المساحة أو أيضاً تعبير يتم تقييمه في معناه الحقيقي.

الحديث يتم إيقاعه "بنقاط ظاهرة" حوادث اللغة، التركيز على حادث مختبئ التي هي أيضاً خطابات مسرحية صغيرة تقي الأهمية المسرحية.

فى هذه اللحظات المتقاسمة، تتشابه الشبكة السيكولوجية وحدوته الكلمة الدرامية. فلنذكر أهم ظهور لهذه الموضوعات العامة (الأطراف، المنارات وتركيزات أخرى)

- أعتراؑ فى هذه الجملة التعيسة (هذا حسن... هذا...)

- الاستشهاد بالآخرين

- الاستدلال بالشاعر مقولة فرلين Verlainه،

- الهالان المزدوجان

- عبارات مبتذلة

- ثائى الالتقاء

كل هذه التشققات، التى تسمح أيضاً بظهور بعض العلاقات والدلالات، تتسبب فى تكوين الديالوج أو الحوار "المرئى". هذه الانشقاقات تتجمع تحت أعيننا لكى تكون مُجَمَّلاً متماسكاً، الخاص بعرض تخلقى مفلق، وديالوجاً محبوباً، مما يعطى للمسرحية جانبها الحى والبراق، ولكن يستبعد التفكير اللغوى للكلام الدرامى.

٨- أسلوب الحوار.

حتى لو كان نص المسرحية هو حصيلة التحركات الصاعدة من الأعماق وهى كثيرة، متخالطة، والذى يراها كلها فى لحظة من يشاهدها من الخارج، ولا يجد

لا الوقت ولا الوسيلة لتفرقتها أو تسميتها (صفحة ١٦٠٦)، فهو - أى النص - ينظم نفسه فى تشابك كامل من جمل قصيرة، كلها مفهومة ومقدمة بحيوية ومهارة.

تعتبر اللغة من مستوى أسلوب متوسط ودارج. هى ليست مرتبطة بوسط اجتماعى معين. فهى بذلك تسهل تبادلاً كلامياً مجرداً، محدوداً فى أساسه، فى ميكانيكيته، كما لو كانت تتقية اللغة حساسة جداً وهى آنية من H 2 قد تمت بواسطة H 1 الحريص على المعتاد. ساروت Sarraute وشخصياتها تجد "اللحظة التى ينقضى فيها الإحساس لدرجة أنها تصل إلى إيجاد لفتها الخاصة بها" (أحاديث صفحة ١١٧ Conversations).

٩ - الأشكال النصية.

يرى فينافر Vinaver (صفحة ٩٠١) أن الأشكال النصية هى الخاصة بفن مسرحى للحديث، لأن الكلمة الدرامية محجوبة فى الحكمة المرئية لمناقشة بين أصدقاء وهى تنوع وفقاً للحظة التداخل الكلامى:

● المسألة والتجنب: تميزان أول وثانى مقطع. يقود H 1 التحقيق، H 2 يتجنب أسئلته، فى لحظة "انفعاله"، ويصبح الرجلان ثنائياً آخر من الأشكال: الهجوم والرد.

● الهجوم والرد هما الأداتان المفضلتان "للأخوة المزيفين" ويجب الإشارة هنا إلى دفعة لغوية أكثر من الحديث عن هجوم موجه:

H 1: "اسمع، كانت أريد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧)

H 2: "أنت إذن تراها؟ وتعرفت عليها؟" (صفحة ١٥٠٢).

الدفعة متواصلة، على صورة المجهود الدائم للمتحدثين لإيقاف الآخر في الاعتراف وإيقاف تقدمه.

● المباراة كلامية، ولكنها مباراة مبارزة، هي إذن صورة لمقدم السفينة لهذه المواجهة لدفعتين متضادتين. معركة مستمرة، باستثناء اللحظة القصيرة (صفحة ١٥١٤) التي يبدأ فيها المتعاركان ثائياً، من أجل الاحتمال - سخرية أخرى! - بالرغبة المشتركة في الانفصال عن الآخر.

● لا للسرعة الخاطفة، يعنى المفاجأة، التي تكمن في بزوغ غير متوقع لكلمات جديدة، لأن هذه الكلمات في إجمالها متوقعة منذ حدوث الحديث المصغر، عندما تفهم الميكانيكية الجدلية التي تربط H 1 و H 2 على السطح كما في عمق النص.

من كل هذه الأشكال، أكثرها شيوعاً يخص معركة الثائى. الشخصيات المتداخلة ليست سوى أشخاصاً لفويين، أشكالاً أسلوبية تتقدم بدفعات متتالية ومستمرة من خلال الخطاب. ويدفعون أمامهم كل قطعة من شطرنج اللفة هم يفردون خطابهم بوسيلة براجماتية للاستحواذ على الآخر، ودفعه في ثناياه.

كل هذه الأشكال النصية تتلخص فى شكل إيجابى للغيرية أو شكل سلبى للعوانية. هى تتحدد وفق موقف الشريك، إذا كان الصديق البعيد أو المبدأ اللغوى التناقض. هذه الدراما الداخلية تبحث عن أشكال، أشكال نصية لكى "تعبّر عن ذاتها" من أجل اختراق الجدار الرقيق من جلال الانشغاقات حتى يمكنها الظهور بالحديث المصغر التى تجد نفسها فيه، "لأن هذه الدراما الداخلية المكونة من هجوم، وانتصار، و تراجع، وانهزام، وتودد، واعتداء وقتل، وتنازلات كريمة وخصوع متواضع، هى تملك كل ذلك بالمشاركة، ولا يستطيعون التنازل عن شريك" ٩٩

(عصر الشك "Le ére du soupcon"، (صفحة ١٥٩٥).

٤ - التنازل لصالح المسرحية

هذه الميكانيكية الخاصة بالشراكة والتفاهم المستحيلين تؤدى إلى مسرحية متحملة المسئولية برغم غياب اشارات مشهدية وهموم إخراجية. فى الواقع، إذا كان يجب على الممثلين، بطبيعتهم، أن يجسدوا القصة المجردة لهذا الكلام الدرامى، فإنه يجب عليهم أيضاً أن يدافعوا عن وجود شخصيتهم، وأن يحفظوا الهوية بين H 1 و H 2، البرجوازى والفنان، رجل المجتمع والفرد المنعزل. كل قراءة للمسرحية وبالأحرى، كل إخراج، يترك المستوى العالمى للميكانيكية اللغوية التى يصورها الثنائى غير المحتمل H 1 - H 2، ويجد القصة الفردية والاجتماعية، لذة. المعركة الكلامية المتبادلة من الفنانين. من المؤكد أن ساروت Sarrasute لا تتبأ بأى إخراج لنصها، هى تكتفى بإصدار أصوات، بدلاً من تجسيد رؤى

مشهدية، ولكنها بحاجة إلى ممثلين يأخذون على عاتقهم الجانب الآخر للتجريد وهو الخاص باللعبة المباشرة، المسنودة على الجسد وعلى المشهد. ومنذ «عصر الشك» L'ère du soupçon (١٩٥٦)، وقبل أن تبدأ في الكتابة للمسرح، كانت قد أدركت أهمية نوعية ديالوج المسرح في مقابلة الديالوج الروائي:

كانت قد تأكدت أن نص المسرح يتطلب تحريك المتفرج، وقبله الممثل، "لأن الديالوج المسرحي، الذي يتخلص من ولى الأمر، حيث لا يُذكر المؤلف في كل لحظة أنه موجود، ومستعد إلى المساعدة، هذا الديالوج الذي يجب عليه الاكتفاء بذاته، وعليه يركز كل شيء، أكثر ضغطاً وأكثر كثافة، وأكثر تمدداً من الديالوج الروائي: هو يحرك أكثر كل قوى المتفرج (صفحة ١٦٠١).

ومن هنا يُفهم أن شكل الدراما الإذاعية (وهو الشكل الذي أبدعت به أغلب مسرحيات ساروت Sarraute) يكون ملائماً بصفة خاصة لهذا "التحرك لقوى المتفرج". هي تطوَّق المشهد والممثل، تختصرهم إلى الأساس بدون قطع الصلة بين الصوت والجسد، هي تجبر على تخيل مشهد آخر، وتحريك خيالنا من أجل تجسيد الشخصيات، وإلقائنا في تجريد الأصوات، هي تجهل بصورة كبيرة التزامات العرض المسرحي وتركز كل المعنى في الديالوج، الذي هو نفسه مُنتج ومحمول من قبل الحديث المصغر. ليس على الممثلين عبء إعطاء حياة نفسية لشخصياتهم أو وضعهم في محيط اجتماعي معين. يكفي أن يكونوا لوحة حساسة يسُجّل عليها القارئ - المتفرج ما يشعران به وما لا يشعران به، شرح دقيق حيث يُنقى الحركة المؤثرة في صعوده إلى الضمير.

على الممثل يقع عائق مسئولية تجسيد وتنظيم «التحركات الداخلية متناهية الصغر والمعقدة» الخاصة بالحركات المؤثرة، واضعاً نفسه في منيع ما قبل الديالوج. إنه من الطريف ملاحظة أن عالم لغويات مثل جرونج B.N. Grunig (١٩٩١) قد تعرض في نظريته الخاصة بالظهور لمشروع ما قبل الكلام للمتحدث، الذي يشبه إلى حد كبير مشروع الممثل الذي قدمته ساروت:

«اللحظة التي تسبق الإرسال تظهر كمشروع ما قبل الكلمة غير متجانسة، تخرج رغبات واضحة وغير واضحة، مقتطفات لصور ذهنية، وإيقاعات خاصة لبعض المعاني متناثرات، خارجات من مجمل عروض أخرى، دون تكوين جملة، سلسلة مجهزة، سابقة البناء، كان فقط ينقصها الاسترسال»^(١) ترى ساروت Sarraute أن الممثل يجتهد في إيجاد حركات ما قبل الجملة في التعبير الحر.

”يرتكز كل عملهم على إيجاد - بمجهودات كبيرة وطويلة - تحركات داخلية متناهية الصغر ومعقدة تسبب الديالوج، وتثقله وتضخمه وتمدده، وبحركاتهم وإيماءاتهم ونبراتهم، وصمتهم، يعلمون على توصيل هذه التحركات إلى المتفرجين“

ترتكز كل المسرحيات بالنسبة لساروت Sarraute، والآن بالنسبة للقارئ، لإظهار على السطح النص، عناصر ما قبل الكلمة يمكنها ترجمة نفسها في صوت وجسد الممثل. الشروخ في بناء الحديث التي تبدو ظاهرياً تخلقية هي التي

(١) Blanche - Noelle Grunig: "مسرح، منطوق، تعريف"، في Cahiers De pratique théâtrale، رقم ٢٦، ١٩٩٦، صفحة (٢٢٠-٢١) كراسات الإرادة الحرة حسب نظرية ساروت.

تمر بالفن المسرحى الإيمائى، المرض الكلاسيكى للكلمة والنزاع. المهم، كما نشعر به، ليس بالديالوج الخفيف والروحانى ولكن التفكير فى دوار اللغة. بدون ممثلين يتسمون فى آن واحد بالخفة (فى توصيفهم) وبالثقل (سوء التمثيل فى المسرحيات الخفيفة)، فإن المسرحية تكون مهددة بالسقوط فى فن مسرح مجرد، يدور فى الفراغ، لأن النزاع ليس بين الأفكار، الطبائع أو الطباع، ولكن بين اختلافات شكلية، بالمعنى الذى كان سوسيرر Soussure يتحدث به عن اللغة كنظام اختلافات.

هل هو إذن مسرح ذو قضية لغوية؟ بالنظرة الأولى فقط، لأنه يجب ألا يُنسى أن القارىء - المتفرج (وقبله الشخصية - الممثل) يستطيع ويجب عليه أيضاً أن يحس الدقائق والمبهمات التى توجد عبر الحركات المؤثرة والحوارات.

عمل ذو هندسة متغيرة، المسرحية تقصح عن اتجاه واقعى، سيكولوجى، مبنى على حبكة خلاف أصدقاء، ولكن أيضاً مجرد، فلسفى، مثل كلام درامى مهموم فقط بميكانيكيات اللغة.

الاتجاه الواقعى، الخاص بإخراج جاك لاسال Jacques Lassalle^(١) مثلاً، يمكن أن يصل إلى حد كوميديا الكراكرت أو الكوميديا الخفيفة، مع رؤية مأساوية للعلاقات الإنسانية، مما يهدد بحجب الأداء الخفيف والذى يتسم بالسخرية. تجاه ما وراء النص، على العكس، يؤدى إلى نسخة مرجعية شخصية وسخرية مع

(١) فى المسرح القومى كولن Colline، فى سبتمبر - أكتوبر عام ١٩٩٨، مع جان -

داميان بارين H 1, J. D. Barlm، وهوج كستار H 2, Hugues quester

خطر انيميا وملل بسبب تجرد القضية اللغوية. إن «حقيقة» المسرحية ليست بالطبع فى تجميعها أو الطريق الوسطى بين الاتجاهين، هى موجودة بالأحرى فى ميكانيكية السخرية التى تفصل بينهما، أحدهما مثل الوجه المختبئ للآخر، فى «دائرة» دائمة و مازحة.

تمرينات تجهيزية

تؤكد ناتالى ساروت Nathalie Sarraute، فى التعليقات النادرة التى قدمتها عن طريق تمثيل مسرحياتها، خصوص «القفاز المقلوب» le Gant Retourné و «أحاديث» Conversations على أهمية التمثيل المحايد الذى لا يشير إلى التوجه الاجتماعى الخاص بالمؤدى (مما يدفعها للقول إن "من أجل نعم أو من أجل لا" Pour un oui pour un non لا يمكن أن يقوم بتمثيلها نساء غير قادرات على الحفاظ على هذا الحياد، فى «أحاديث» Conversations (صفحة ١٤٢) فى منظوره، يجب على الممثل أن يتفادى كل تلميح لمكانة اجتماعية معينة: "هنا تكمن كل صعوبة عمل الكتابة والصعوبة القصوى للعمل الإخراجى: تجنب المظهر الاجتماعى الذى يرتبط بالممثل نفسه، بشكله، وبطريقة لبسه، هذا المظهر الذى يتشبث هنا، ويجبر على الانتقال للسطح فى قضايا اجتماعية. أعتقد أن هذا هو صعوبة إخراج مسرحية. فى كل وقت، بما أن هناك شخصيات، يتدخل الاجتماعى، ويفوض... وهكذا يضيع كل شئ" ("أحاديث" صفحة ١٤٢ Conversations).

١- الحيادية:

الممثل مدعو إلى التمثيل مع أقل قدر ممكن من «تأثير الشخصية» يعتمد التمرين على إيجاد أساليب لتحديد مظهره، إلقائه، وجوده:

- حيادية لاستخدام الكلمة كمؤشر اجتماعي: يجب حذف أى لهجة مؤشرة.
- لجنس الصوت: عملية أكثر صعوبة، تتجنب النبرات الحادة مثل النبرات المنخفضة، و«تعقيدات» الجنس.

- الملابس

- إخفاء العلامة الاجتماعية، لكل مؤشر يحدد علاقة طبقية أو سلطوية بين الأفراد.

٢- الصمت:

«من هذا الصمت، ظهر الديالوج، مدفوعًا ومتأثرًا بهذا الصمت». (القفاز المقلوب صفحة ١٧٠٨ Le Gant Retourné) انطلقوا من الصمت، قبل أن تتطوقوا بالنص جاهدين في إيجاد وإحياء صدق الكلمات. اعتبروا أن كل كلمة هي نقطة انطلاق ممكنة، «شرح» يمر به ما قبل النص، اجعلوا النص ينطلق بكل الطرق الممكنة، لاحظوا واعملوا على المرور من الصمت إلى الكلمة.

٣- تدفق الحوار:

يحاول الممثل أن يشعر ويتصور «التحركات الداخلية اللانهائية والمعقدة التي دفعت بالديالوج» (صفحة ١٦٠٢)، ويخطط طريقهم المرئي حاليًا في المكان -

الزمان للمشهد، اتجاهاتهم. يتطلب التمرين على الاطالة بالحركة والارتجال، تدفق الديالوج، مثلاً بالتحرك تجاه الحركة أو النظرة أثناء النطق بالديالوج. ارتجلوا الانتحارات، أعطوا لهذا الشكل ما قبل الكلمة، صورة إنسانية وتعبيراً كلامياً، استشفافاً (تتفصلاً).

الفصل الثالث

ميشيل فينافر Michel Vinaver

صورة امرأة

أو إعادة تكوين الواقع

إن المسرحية المختارة لتقديم أعمال فينافر للقارئ "صورة امرأة" لا تمثل نمط أعمال هذا المؤلف حيث إنها تحتل مكانة فريدة لأنها لم تكتب بعد بالفرنسية، بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه المسرحية فريدة في نظام الفن المسرحي، لأنها تقع في نصف الطريق بين الشكل الكبير للمسرحيات ذات الشخصيات العديدة، مثل par dessus bord (١٩٧٢) والإطار الحميمي لمسرح الحجرة (١٩٧٨). يتقاسم أحد عشر ممثلاً "فقط" سبعة عشرين دوراً ولا تتعدى مدتها الساعتين. إن هذه المسرحية هي أيضاً المسرحية الوحيدة للمؤلف غير المعاصرة لكتابته (١٩٨٦)، حيث إنها كتبت عام ١٩٥٣.

ميشيل فينافر Michel Vinaver ليس فقط أحد أهم مؤلفي المسرح الأحياء، بل إنه من المؤلفين النادرين، إن لم يكن الوحيد، الذي اقترح أسلوب قراءة للنصوص المسرحية. في كتابه "كتابات مسرحية Ecritures dramatiques. دراسات تحليل لنصوص المسرح Essais danalyse des textes de théâtre (صفحة ٨٩١ إلى صفحة ٩١١)، بعد أن جريه على ما يقرب من عشرة مؤلفين مسرحيين، كلاسيكيين ومعاصرين، وبعد أن دعا ما يقرب من عشرين مساعداً لتطبيقه على مسرحيات من القرن العشرين. إن تحليلاته دائماً مستتيرة للغاية وتسمح بالتأكد من قيمة النموذج المترابط، مع استكمالها بإضافات جديدة.

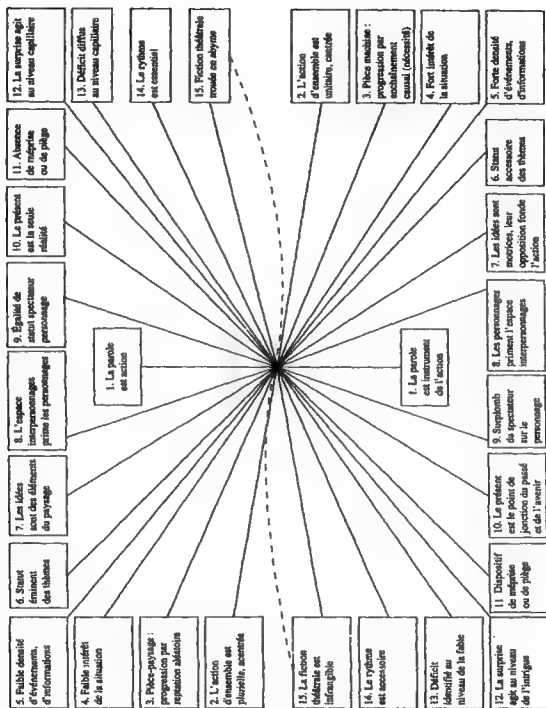
بالتأكيد كما نتمنى أن يطبق فينافر Vinaver ومساعدوه هذه الطريقة على مسرح المؤلف الذى ابتدعه، وأنه من المفردى - إذا جرؤنا على ذلك - أن نطبق هذا الأسلوب على مؤلفه، حتى يمكن تقييم قيمته الكشفية وصحة مفاهيمه المقدمة. سنتقدم هنا فى هذا المجال بمرض شديد ليس فقط بتراجع مفهوم، ولكن خصوصاً لأن تطبيق الأصناف، والمحاور المسرحية، سيمنع من مقارنة تحليل فينافر Vinaver والتحليل الذى نقترحه. إن أسلوبنا قد تقارب كثيراً مع أسلوب زميلنا القديم وأستاذنا فى جامعة باريس8 Paris8. من هذه القراءة الدقيقة للآخر نأمل أن نستمد القوة الضرورية لكل فهم، وأن نتوع أسلوبنا فى القراءة.

١ - منهج خطاب فينافر Vinaver

نحن نستعير من فينافر Vinaver أسلوباً مسرحياً ونصاً فى آن واحد. هذا الأسلوب موجه للقارئ البسيط الذى يطمح فى زيادة طرق وصوله للنص، كما هو موجه للممارس (مخرج، ممثل) الذى ينخرط فى عمل مسرحى. إذن من منظور إخراج مستقبل، كما لو كنا بصدد شرح المسرحية للممارسين (ويمكن أن يكون العكس!) نحن نتوجه لمسرحية "صورة امرأة" وسوف نرى ما نحتاجه فعلاً من أجل تحليل النص، ثم ما نحتاجه لإخراج العمل.

سوف نتطرق من الشكل الذى يقترحه فينافر Vinaver للمحاور المسرحية الخمسة عشر المبينة فيما بعد:

جدول المحاور المسرحية



تناقض: لا يوجد فى الخمسة عشر محورًا أسئلة عن المكان أو الزمان (فقط الإيقاع له اعتبار)، ولا شيء أيضا عن "الكرونوتوب" مع أن هنا، بخلاف المسرحيات الأخرى، المكان يحظى بوصف مطول فى المعلومات الأولية، كما لو كان المؤلف، على عكس عاداته وتصريحاته، يشعر بحاجة إلى أن يصف بدقة التجهيز المشهدى وينظم العرض المستقبلى، وقد اختار بجدية أن يهتم بالإخراج.

المكان:

فى المعلومات الأولية، المخصصة للقارئ والمخرج مستقبلى، يؤكد فينافر Vinaver على الفارق بين المكانين والسجلين: العناصر المتغيرة فيما بينها للعالم الخارجى و"التصور الواقعى للغاية لمحكمة جنایات باريس عام ١٩٥٣" (صفحة ٥٠١)، وهى مقسمة إلى حجرات متناثرة "لبازل" غير مكتمل. هذه الأشياء التى ينقلها باستمرار عامل المسرح وفقاً للاحتياجات المشهدية، دائماً فى حالة خلط، مما يجبر المتفرج (والقارئ بدرجة أكبر) للتأكد من الأماكن وكيف يحتلها المتحدثون بسرعة. الأماكن تتغير بلا توقف، تقريباً "فى كل الصفحات"، بلا هوداة وطبقاً لمنطق مدهش للوهلة الأولى. هذا الغياب للمكان، على الأقل المكان الدائم والمتعارف عليه بسرعة، يجعل المكان يقوم بدور الداعم للأفعال والخطابات: بفضل هذا المكان، والمعلومات التى تعطى فى بداية الفقرات، تتكون المسرحية كسلسلة من "المشاهد الصغيرة" التى تدخلها إحدى شخصيات العالم الخارجى، وفيها يبدو أن المحكمة تتدخل دورياً طوال القضية. وبما أن محكمة العدالة تتدخل بانتظام، ذلك يعطى انطباعاً، أنها مستقرة،

القاعدة ونقطة البداية لكل هذه الأماكن، كما لو كانت لديها القدرة في إعادة تكوين مشاهد الماضي حتى تتحكم بصورة أفضل في العمل الإجرامي.

سبعة وعشرون تغيير مكان تحدد الكوادر بالداخل، ومنها تتدخل مجموعات كثيرة (حتى ثلاثة أو أربعة) في الحوار. ويحددون أيضا التغييرات المسرحية.

الزمان:

الزمان متصل بالطبع بمكان كل مقطع. فهو الذى يحدد نظام الأماكن لأن ما يحدث للمحكمة يحدث للمحيطين بصوفي Sophie، إعادة تكوين حدوث الأحداث التى أدت بها إلى قتل صديقها. هذا التوقيت "للمشاهد" الذى يمتد على عشر سنوات ليس منتظماً، فهو يتكون من سلسلة رجوع إلى الوراء وقذف فى المستقبل. وهو أيضا ليس اختياريًا، لأن تشابك المقاطع يتصل بإرادة إعادة تكوين سرد معقد فى ذاكرة الشخصيات. على هؤلاء أن يعيدوا تمثيل المشاهد بأمر المحكمة أو اقتراح الدفاع. النظام الزمنى للمقاطع يحدده الخطاب والحجج، وضرورات إعادة التكوين والفهم، ونمو المواقف وعلاقات القوة. إذن فالذى يوجه الحبكة ليست القصة ولا الحكاية التى تروى ولا مرور الزمان.

بما أن تغييرات المكان والزمان والقيمة عديدة، فإن إيقاع السرد (المونتاج) سريع، ولكن منتظم (بدون تصاعد)، خصوصاً أنه يمكن لمقطع أن يكون به اثنين أو ثلاثة من شخصين يتحاوران، وأن ملحوظاتهم تتلاقى مع ملحوظات متحدثين آخرين، مما يحدث تأثيراً سريعاً.

(لمقابلة طارئة تحدث معنى فجأة)

مشهد ١ - (صفحة ٥٠١): استوديو جزاهنيه Yavier (مكان ١)^(١)

مشهد ٢ - (صفحة ٥٠٥): سطح قهوة فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ٣ - (صفحة ٥٠٧): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٤ - (صفحة ٥٠٧): فى مطعم فى مدينة باريس (مكان ٤)

مشهد ٥ - (صفحة ٥٠٨): عند تاجر السلاح فى مدينة ليل (مكان ٥)

مشهد ٦ - (صفحة ٥١٠): حجرة صوفى (مكان ٦)

مشهد ٧ - (صفحة ٥١٢): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٢)

مشهد ٨ - (صفحة ٥١٤): عند تاجر السلاح فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ٩ - (صفحة ٥١٤): قهوة فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ١٠ - (صفحة ٥١٦): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ١١ - (صفحة ٥١٩): حجرة جزاهنيه (مكان ٧)

(١) فى هذه المسرحية، ألقيت كل علامات الترقيم، لإجبار القارئ لاختيار إيقاعه الشخصى وغالباً لتحديد الطريقة التى يربط بها الأجزاء.

- مشهد ١٢ - (صفحة ٥٢٠): حجرة كولونا (مكان ٨).
- مشهد ١٣ - (صفحة ٥٢٢): كلية الطب (مكان ٩)
- مشهد ١٤ - (صفحة ٥٢٤): على رصيف في مدينة ليل (مكان ١٠)
- مشهد ١٥ - (صفحة ٥٢٥): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ١٦ - (صفحة ٥٢٨): مستشفى دنكرك (مكان ١١)
- مشهد ١٧ - (صفحة ٥٢٩): حجرة جزافيه (مكان ٧)
- مشهد ١٨ - (صفحة ٥٣٢): مكتب دكتور شلنسنجر (مكان ١٢)
- مشهد ١٩ - (صفحة ٥٣٤): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ٢٠ - (صفحة ٥٣٦): حجرة جزافيه (مكان ٧).
- مشهد ٢١ - (صفحة ٥٣٩): في منزل عائلة اوزانو (مكان ٢)
- مشهد ٢٢ - (صفحة ٥٣٩): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ٢٣ - (صفحة ٥٤٠): سطح قهوة (مكان ١٢)
- مشهد ٢٤ - (صفحة ٥٤٢): مكتب دكتور شلنسنجر (مكان ١٢)
- مشهد ٢٥ - (صفحة ٥٤٢): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ٢٦ - (صفحة ٥٤٣): في منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)
- مشهد ٢٧ - (صفحة ٥٤٥): متحف الفنون الجميلة (مكان ١٤)

سبعة وعشرون مشهداً (٢٨) إذا حسبنا مكان المحكمة فى بداية المسرحية، (صفحة ٥٠١) أعلن عنهم بتحديد مكان، من هؤلاء يوجد أربعة عشر مكاناً مختلفاً، النصف بالتحديد. ويفضل بعض التفاصيل، يستطيع المتفرج أن يتبينها بسرعة. بعد الإعلان عن الجريمة وإعادتها (مكان ١ أو مكان ٢)، تتوالى المشاهد بترتيب أكثر منطقية وليس بترتيب زمنى. يريد منظم هذه المقابلات، الراوى المسئول عن التكوين، أن يقدم المشاهد وفق ترتيب الخطاب، منطق الحجج، الأبحاث والشرح. تمثل المشاهد، و٢٦ رجوعاً إلى الوراء، محاولة أخيرة لفهم رفض صوفى (لطلب الزواج من جزافيه، ص ٥٤٢) وبرودة الجو الأسرى

الحكاية

هل سنتحدث عن الحكاية بالمعنى الذى يقدمه بريخت Brecht ؟ لا يمكن الوصول إلى ذلك، لأن فينافر Vinaver - إذا كان مسئولاً فعلاً عن المونتاج - لا يفرض آراءه على العدالة والحب، ليس لديه شرح إجمالى للموضوع. إن مسرحه يشبه مسرح شكسبير Shakespeare كما كان يصفه فى الماضى: "مسرح محرو من القصة، مفتوح بقوة على كل الاحتمالات، غنى بالأصوات بلا حدود، يعطى معلومة عن واقعنا بدون أن يفلقنا فى درس"^(١)

(١) كتابات عن المسرح، لوزان، دار نشر De l'aire، ١٩٨٢، أعيد نشره فى دار l'arche.

من جهة، فيناظر Vinaver لا يعطى قصة متضمنة درساً (على طريقة بريخت Brecht)، ومن جهة أخرى، نرى جيداً أن كتابته التى تنتمى إلى مجال التجميع، واللصق، والمونتاج، والنسج، هى مع ذلك كتابة راوى (مونتير أو كاذب) ينسق خاماته بطريقة تجعل لها معنى (اتجاه). "صورة امرأة" ربما تكون فريدة فى أعمال فينافر Vinaver، لأن هذه المسرحية تحقق توازناً بين غياب وجهة نظر فى اختيار الخامات ورؤية شخصية موجّهة توجيهاً سليماً. فهى تتجنب هكذا الشكلية اللفظية للمسرحيات ذات الحوارات المدمرة بالكامل، وهى نفس الوقت هى تجبرنا على التفكير فى مصير وقصة حب، مجالان يصعب أن نبقى بينهما محايدين. تخرج إذن المسرحية من شكلية عالم مؤسسى لمعالجة موضوع كلاسيكى: أمر قضائى وعاطفى.

الزمكانية

إن ارتباط الأماكن بالأزمنة، المكان والزمان من وجهة نظر الفعل لا يحدث تزامناً واضحاً ومصوراً، إلا إذا اعتبرنا مزج المكان العام (كل مسئول عن أفعاله) والمكان الخاص (غير مستجيب للعرض) مثل التزامن بالنسبة لهذه العدالة المعقدة. تضاف التأكيدات النفسية للمحكمة إلى الترددات العاطفية المهتمة لإعطاء مكان - زمان - فعل، هو خليط من الواقع التاريخى والحقيقة الداخلية، والتى مع ذلك تستمر فى الهروب من أى مأخذ.

هذا التزامن، ترابط بين العام والخاص، لا وجود له: لا وجود لأى تناسق، لأن الأفراد "الفاسلين" مثل صوفى sophie يرفضون الانفتاح إلى الخارج، إلى

المجموعة، إلى الشخص الآخر من المزدوج (الأسرة، محيط الطلبة، الحياة الوظيفية) بينما تمنع الموضوعات العامة من الدخول، مليئة بالمقولات رافضين اختلاف الأشخاص. ترى صوفى الآخر (جزائريه فى المقام الأول) مثل حصاة ملساء، كالثمن "المطل" الذى تضعه فى جيبيها، وترغب فى رؤية ما بداخلها" (صفحة ٥٠٦) لا مكان ولا زمان، إلا بعض لحظات عابرة فى الأشجار، ليس فى وسعها أن تمنح الأمان الذى يشعر به الفرد فى وسط المجموعة. شجرة البرقوق الخاصة بصوفى انشقت ووالدها لا ينجح فى إسعافها.

ربما يكون جدول أنور inoor هو الذى يمثل بصورة أفضل مقابلة "الشاب هورلوييرلو" والفتاة التى تعض أصابعها" (صفحة ٥٤٠)، وحتى الدم. الجدول الذى يقدم عناصر عكسية ونزاعية هو وحده الذى يمكنه أن يمسه حقيقة البشر وأن يصبح تزامن الصورة المستحيلة (كلمة كثيرة التداول للفن والعدالة).

الصورة

ولكن فى المسرح، هل الصورة وحدها ممكنة؟ أليست الصورة قاصرة على التصوير أو على أكثر تقديم على الوصف الأدبي؟ فى المسرح، الصورة لا يمكن أن تكون سوى نزاعية، درامية، عكسية، بعني صارخ، وتصوير هذه المرأة صارخ إلى أقصى درجة. وعندما يتناول فينافر Vinaver هذا التقديم الشخصى، فهو يقدم الصورة العامة لكل امرأة (وكل رجل). وإذا كان يصعب على هذه الصورة أن تدخل فى إطار، هذا ربما لأن تقطيع الواقع المصور يخضع إلى قوانين أخرى تماماً مختلفة عن قوانين الرسم.

٢ - التقسيم المسرحي

مسرحية - منظر طبيعي أو مسرحية - آلة

لأول وهلة، تعطى المسرحية تأثير منظر طبيعي متغير ومعاكس وليس تأثير صورة وجه آدمى فى مصطلح فيناهر Vinaver، هذه الصورة هى مسرحية - منظر طبيعي، "تشابك عناصر غير مترابطة ذات طابع محتمل". نجد سلسلة لقاءات عابرة، لا يظهر فيها دائماً منذ البداية تشابكها السببى. فى الواقع القارئ مصحوب بطابور الشهود الذين استدعتهم المحكمة ويكل الأشخاص الذين تمرهم صوفى sophie. كل شهادة تضيف درجة للمنظر الطبيعى. وبالتدرج، تظهر الملامح والمنطقين، منطق المحكمة ومنطق شخص مرتبك. وحينئذ المسرحية تكتسب على الأقل ترابطاً ما - وليس منطقاً مطلقاً لمسرحية - آلة - فى التقديم غير المباشر للظروف والمسببات. هذا لأن الواقع يتكون رويداً رويداً بتأثير العصا الخاصة برجل المسرح - المونيتير، الذى يقود بخطى ثابتة المتفرج فى طريقة تقديم الأحداث واسترسال الأحداث.

الكلمة والفعل

كما أن المنظر الطبيعى عندما يذوب الثلج من حوله يظهر وجود مسرحية - آلة وطرق سرية للقارئ الذى يسير، فإن الكلمة عموماً تلعب دوراً مزدوجاً للفعل وأداة للفعل. "الكلمة فعل (ونسُميها كلمة - فعل) عندما تغيّر الوضع، أو بمعنى آخر عندما تنتج حركة من وضع إلى آخر، من حالة إلى أخرى" يتولد إحساس بلا تقدم إلا بمتابعة كل شاهد جديد، مع ملاحظة كيف تنتج ملاحظته من نفسها

نتائج. ويلاحظ سريعاً أن كل مقطع جديد هو فى النهاية فى خدمة منطق عام، لتحقيق قام به المفتش فيناهر Vinaver أو المفتش القارئ. وعندما يأتى الممثلون ليقولوا الحقيقة، ولو جزئياً أو انحيازاً، فإنهم يساهمون فى رسم صورة معاكسة بصوفى، صورة صينية أو صورة - آلية.

يعيد فيناهر Vinaver، ثم القارئ، الحقيقة النفسية السرية لهذه المرأة الغامضة، التى وجدت والذى يستعيد قصتها من خلال تصريحات المحامين والقضاة. هو يعيد صياغة لغة رجال القانون، ويعيد تفاهة مقولاتهم، هو يشير إلى المسيرة المعوجة للإيهام، وبطريقة موازية، هو يعمق معرفتنا لصوفى ومن حولها.

لا يمكن التحدث عن حبكة مهتمة بمفاوضات المحكمة أو على السيرة الذاتية لصوفى، بما أن تأثير هذين الحدثين ليس مرتبطاً بخيط سردي واضح وأن المنطق وحده خطاى، ومرتبطة بتعاون القارئ وحضوره، وإرادته الطيبة. ينظر القارئ إلى "آلة القضاء" وهى تدور فى الفراغ (ص ٢٠) والآلة النفسية الاجتماعية لصوفى. سلاحظ مثلاً إن بقية الثمانى وعشرين مقطعاً هو "فلاش باك" ضخم مسئول عن شرح الجريمة، وتدور حول مركز: اللحظة التى يغير فيها الحب من معسكره، حيث يتوقف جزافيه عن الحب وتبدأ صوفى فى الحب يسجل المشهدان ١٢ و ١٤ هذا التغيير بطريقة ذاتية (صوفى): "أعتقد أننى أحبك"، (صفحة ٥١٢)، ثم بطريقة موضوعية (السيد كعسيه): "صوفى أوزانو بدأت فى حب جزافيه برجرية تقريباً فى اللحظة التى كف هو عن حبها"، (صفحة ٥٢٤)، فى النصف الأول (من ١ إلى ١١)، كل عناصر النزاع موضوعة

فى مكانها: المقابلة التى لم تتم مع جزافىيه، عدم التفاهم العائلى، شراء سلاح الجريمة، على طريقة wayzech buchnez لبوسنر. فى النصف الثانى (من ١٥ إلى ٢٨)، تعاد نفس العناصر، ولكن مع معنى مأسوى للمحتوم، كما لو كان لا يمكن لشيء إنه يوقف الميكانيكية المحتومة، حيث إنه لا المشيق القديم، ولا الأسرة، ولا الدكتور شلنسجر - البديل الإيجابى للأب - يستطيعون أو يريدون فعل أى شيء لمساعدة صوفى، برغم غياب حبكة مستمرة "وممدودة"، يوجد بناء بسيط وذو طابع نظامى، يسمح بإعادة بناء مرور الخيال.

ولكن ما هى الحال بالنسبة "لأهمية الوضع" كل فقرة تجبر الممثل على إيجاد أو إعادة إيجاد مباشر للشخصية، وفقاً لاتفاق تطبيعى يكون تم اختياره. بما أن كل مقطع قصير جداً، فإن الممثل ليس لديه وقت أن يستقر فى دوره وأن يخلق تأثير موقف. ولكن ذلك ليس بالعائق، لأن مهمة الممثل أن يسمع الأصداء من فقرة إلى أخرى، وأن يشعر المستمع بما يدور بين بداية ونهاية الفقرة، ما يسميه فينافر Vinaver "فعل التفاصيل".

من أجل تطبيع فعل التفاصيل والفعل العام للمسرحية بصورة أفضل، سيتم اللجوء إلى فصائل خاصة فينافر Vinaver للحدث، والمعلومة والتيمة.

حدث، معلومة، تيمة

الحدث، "انقلاب هام فى الموقف" هو حدث جريمة القتل، يقوم كل من صوفى وجزافىيه بإعادته مباشرة أمام المحكمة (صفحة ٥٠٢) وبمجرد أن تم المحظور

بدون الحاجة إلى سلسلة شهود، تتركز المسرحية على هدفها: إتمام صورة لامرأة. وتبدو أحداث كل مقطع لا معنى لها، وكثافتها ضعيفة للغاية مقارنة بضربات النار. وبالرغم من ذلك هما يشرحان الأحداث.

المعلومات التي تصل إلى القضاة عن طريق الشهود يجب أن تؤخذ بحذر. على القارئ والمتفرج أن يحكما على صوفى "بروحهما وضميرهما" هو يملك وضعًا قويًا مقارنة بوضع الشخصيات حيث إنه قادر على مراقبة المناورات المحكمة وضعف مستوى المحيطين بالمرأة الشابة، مما يعطى معلومة إلى حد ما طيبة عنها.

أما عن تيمات المسرحية، فهي ليست موضع اهتمام نظاميا. التيمة الأساسية هي بالتأكيد تيمة غرابية صوفى. بفضل بعض الملاحظات، تكتسب هذه التيمة "وضعا مهما"، ولكنها قابلة للتوسع في مجمل النص^(١). مفهوم التيمة في المسرح ليس مجديا بصورة كافية، ويتحدث فينافر Vinaver عن محاور تيمى، "إن التيمات ليسوا في حد ذاتهم فعالين، ولكنهم يكونون الأسس التي يتولد منها الفعل ويجد ضغطه" بدلا من ذكر تحديد كل التيمات التي تظهر في المسرحية، من الأفضل إعادة تكوين بعض الشبكات الموضوعة بطريقة طباقية محور تيمى هام يمكن أن يكون مثلا المحور الذى يضع البحث عن الاتهام عن طريق المحكمة في مواجهة البحث عن الحقيقة عن طريق صوفى.

(١) يضع فينافر Vinaver خاصية أهمية القضايا في فصيلة الكلمة - الفعل، ونحن نرى أنها تتبع هنا مسرحيًا للنزاع التيمى. (من الكلمة كأداة للفعل).

أحداث معلومات، تيمات، يمرون إذن دون أن ينتبه لهم، كما لو كانوا غارقين في الكتابة. يجب أن يتم انتشالهم من النص، كما لو كانت النصية و"الصور النصية" أكثر أهمية من المضمون والأفعال الجسدية.

الموضوع خاص بأى نمط للمقطع (للمشهد" وأى صور نصية؟

صور نصية

بخلاف مشهد مقابلة صوفى مع جزافيه (مكان)، لا توجد حوارات حقيقية بين الشخصيات، على الأقل أحاديث ليست معترضة بحوارات أخرى.

وضع المنطوق المادى هو وضع اثنين، ثلاثة، أو أربعة أحاديث يتداخلون في نفس مساحة الكلمة، كل مجموعة تعطى حوارها دون ملاحظة الآخرين. يجب على المتفرج أن يقبل هذا الاتفاق الخاص بالتبادل الكلامى.

هذه الأحاديث المتشابكة يخضع كل حديث منها إلى قوانين وحالات صور قدمها فينافر Vinaver فى أنماط عن "الصور النصية". وبسبب تشابهك الحوارات، تكون الصور النصية مقنعة فى تكوينها: تكمن قوتها وصدمها فى تأثير المفاجأة الذى تسببه عندما نتعرف عليها.

والهجوم، مثلاً، متواجد بكثرة فى مشاهد القضية. الهجوم يتحدى كثيراً بعد ذلك، فى الدفاع والرد اللذين يظهران بعد العديد من التبادلات.

الجوقة (كورس)، هذا "التتابع من الجمل التى تتلاشى منها شخصية شخصيات المسرحية لكى تترك مكانا لتأثير كورالى" يمكنه أن يبدو كالشكل الأكثر حدوثًا، على الأقل من الظاهر، لأن المشتركين - إذا أخذ كل واحد على حدة - ليس لديهم الإحساس بالتواصل فى نفس الرسالة: هم لا يتقابلون إلا من خلال صدف التكوين.

العنصر الخاطف فى الشكل النصى (الوسيلة المسرحية) الأكثر حدوثًا: "جملة (...)" تؤدى إلى مفاجأة كبيرة بالنسبة لما كان منتظرًا من الخامة النصية السابقة، عندما تتغير المفاجأة إلى واقع، فى لحظة حدوثها". يوجد واقع عندما ينطق أحد المتحدثين بجملة صدف، وعندما تأخذ هذه الجملة فجأة معنى غير متوقع وبرغم ذلك صحيحًا، فى هذه الحالة يتم نقل هذه الكلمة ذاتها إلى حوار آخر. إن فعل النص مرئى فى السرعة، وليس مرتبطًا أبدًا بتطور المواقف الدرامية: "الفعل، على المستوى الجزئى للنص يمكن أن يعرف كالآتى: غير المنتظر، يتحرك فى وضوح، يسبب حركة. لقد تحرك، لقد تقدم".

المفاجأة فى هذه المسرحية تعمل على "مستوى شمري" من خلال تحركات معانى أحدثتها مجموعة أفكار غير منتظرة بالمرة. لا يوجد أى خطأ بالنسبة لمسير القضية أو مخرجها، ولكن يوجد اندهاش مستمرة فى ظهور الجمل الجديدة التى تعوق الانتظارات.

هذه المفاجأة تحدث بداخل الخطاب. ويفضل هذه الأحداث اللغوية، تتكون خطوة خطوة قصة عامة وحبكة خاصة، برغم أن الهدف الأساسى للمسرحية

ليس بناء سرد مجسد في قصة وحبكة. تكون المسرحية إذن، بالنسبة للأسئلة ١١، ١٢، ١٣ التي يطرحها فينافر Vinaver، في الجزء "العلوي"، الخاص بالكلمة - الفعل.

٣ - أساليب الكتابة

إن نظرية فينافر Vinaver للأشكال النصية - وفي رأينا أهم ما في طريقته - توصل بصورة طبيعية على نظرية أساليب الكتابة وأساليب النصية، وهي أساليب يتولاها فعليا أداء الممثلين.

إذا كانت الكلمة تنطق بحرية، وتدور بلا عناء من متحدث إلى مستمع، فإن الممثلين هم المسؤولون عن اتجاهها، باختيار مكانها الأصلي ومكان وصولها. لا تسمع الشخصية سوى شريكها وهذا وفق اتفاق ضمنى، ولا يتأثر بالمتحاورين الآخرين. ويجب على المتفرج أن يحدد مصدر الكلمة داخل مجموعة من ثلاثة، أربعة، خمسة أو ستة ممثلين ويلاحظ توجهها مباشرة، ولكن أيضا بصورة غير مباشرة وبسخرية، كل ذلك في آن واحد.

سنذكر بعض أهم أساليب هذه الكتابة.

مبدأ اقتحام الكلام

في كل لحظة يمكن لمحدث واحد وكثير من المتحدثين أن يتدخلوا في الأحاديث دون أن يدركوا ذلك ودون أن يبدو عليهم أن ذلك يسبب لهم أى إزعاج.

تتواصل هذه الحوارات كما لو كان أى شيء قد حدث، ولكن "تشابك" حديثين بداخل مشهد واحد، أو من مشهد إلى آخر، يحدث فى أغلب الوقت "مفاجأة طريفة": «التواصل الكلامى يتكون بدءًا من عدم تواصل عناصر الواقع ويسبب «وصلات ساخرة» غير محدودة وغير متوقعة (...) كل الرهان (...) موجود فى «المفاجأة الطريفة»، فى "الشعور الكوميدي" الذى يأتى من الوقفات والوصلات غير المتوقعة» .

الاسترسال فى الحديث

أحيانًا يستكمل الحوار فى المشهد التالى، مما يحدث تأثير مفاجأة، كما يحدث أيضًا الإحساس أن كل شيء مرتبط وأن الأحاديث تستكمل من تحت الأرض، وكل متحدث يواصل فكرته:

السيدة أوزانو: على الأقل هذا الشلسنجر كان رجلًا كريمًا وحريصًا على أن تتغذى بصورة جيدة فى مطعم فى مدينة باريس (مكان؟)

فرانسين: لقد انتابنى خوف كبير

السيدة أوزانو: هى التى لم تكمل بعد نموها . (ص ٥٠٧)

تواصل السيدة أوزانو فكرتها: كانت ابنتها مازالت فى مرحلة النمو، ولكن المستمع، بفعل النمو الجنسى المبكر للفتاة، يسمع شيئًا آخرًا .

يجب على المستمع أن يظل منتبها ويسمع الاقتراحات الجديد مع صدق الاقتراحات السابقة . وكلما طال الوقت بين الأدوار المرضية، كلما زادت مخاطرة النسيان، ولكن كلما زاد التأثير إذا عملت الذاكرة بصورة جيدة .

وهذا مثال عن أصداء عن نشاط صوفى:

السيدة اوزانو (...) لقد علمنا فقط بعد ذلك أنها كانت تعمل ممرضة فى المستشفى.

جزافيه: هل علاقتك بها سيئة؟

صوفى: يبدو أنها بداية رواية

السيد اوزانو: والعاهرة (صفحة ٥٠٧)

يزيد من حدة جملة الأب أنها تأتي كتعليق بارد متقنر.

الكلمة كرابط

تربط الكلمة بين فقرات متناثرة ومواقف متفرقة. هى "رابط بين عناصر متفرقة" متجمعة. يتبين القارئ أصداء بعيدة، ويقرب علامتين ويستخرج منهما معانى مجازية. مثال الشاى الملهب الذى تفضله صوفى، ولكن تتركه يبرد. صوفى (هى كولونا): هل نعد شايا؟ ملتهب جدا. أعتقد أننى أحبه هكذا. (صفحة ٥٢١).

هى تفضل الشاى الملهب، ولكنهما على الأخص تفهم أنها تحب جزافيه. بعد ذلك، ستضمن الكلمات الأخيرة لمشيقتها الأولى، شلتسنجر، هذا العتاب الذى يبدو لا قيمة له:

"تتركه بيرد، دائماً تفعلين ذلك، تقولين أنك تفضلينه ملتهبا وتتركينه بيرد ساعات طويلة" (صفحة ٥٤٢).

الذى تتركه بيرد، هو خصوصاً، حب الرجال لها حتى اللحظة التى يشعرون فيها بالملل ويتركونها.

مقتطفات من اللازمة:

لا توجد شبكات كبيرة من اللازمة (كما فى مسرحية البومة لتشيكوف Tchekhov مثلاً)، ولكن توجد مقتطفات من التعبيرات المتكررة التى تميز تصرفات شخصية ما . على سبيل المثال، صوفى تظهر كإنسانة "منحرفة فى ثلاث لحظات من قصتها:

١) صوفى: انحراف

جزافيه: إلى أى مكان؟

صوفى: بدون هدف. (ص ٥٠٥)

٢) كلودت: كان حريصاً على أن يعرف (...) إذا لم تتحرفى (ص ٥٢٥)

٣) جزافيه: لا تتركها تقع بالكامل حتى لا تتحرف (ص ٥٤٠)

تعبير واحد يكفى لتوصيف مشوار صوفى، وربط المفهوم إلى تصرفاتها،
ورسم طريقها بالكامل.

عنصر السرعة الخاطفة

بالتأكيد على القارئ أو المستمع أن يهتم بالتقاربات، ولكن أيضا على النص أن يكون مستعداً لإظهارها. فى اللحظة التى يتم فيها الإرسال، تكون الكلمة قادرة على أن تتصل بشبكات النص. يخرج حينئذ من النص تركيز أقصى للطاقة فى حاضر الكلمة، سرعة خاطفة، هذا الشكل النصى الذى يحدث فيه رد أو جزء من رد مفاجأة قوية بالمقارنة مع ما يمكن أن تحدثه الخامة النصية السابقة، وفى الوقت الذى تتغير المفاجأة إلى واقع فى لحظة حدوثها المسرحية مليئة بالسرعات الخاطفة، حيث إنها تتقدم عن طريق سلسلة من الانكشافات. عندما نتعرف صوفى على جزافيه، تبدو وكأنها تمدح أدبه، هى فى الحقيقة تعلن - ربما دون أن تدري - المصير الذى ينتظره معها:

"إنك مؤدب. هل تحب الشواطئ الطويلة؟ إننى أحب أنواع الحصى كلها،
إننى ألتقطها وأضعها فى جيوبى، أحب أن أفتحها وأرى ما بداخلها"
(ص ٥٠٦).

إذا كان جزافيه مؤدباً، هذا لأنه ربما يكون أملكاً مثل الحصى الملساء، لا شيء يميزه، بدون شخصيته واضحة ومثل الحصى الملساء. صوفى تضعه فى جيوبها، تفريه، تحيده كيف تستخدمه عندما تريد. إذا كان فى استطاعتها أن

تفتح هذه الحصة المساء، سوف يمكنها أن ترى أخيراً ما بداخل جزافيه، لماذا يحبها أو لا يحبها، لماذا يهتم بها، وسيمكنها أن تحطمه. وهذا ما بالفعل ستفعله مع هذا الشاب الطيب المؤدب في لحظة خاطفة، مصير جزافيه قد وصل إلينا ووصل إليه أيضاً، مثل النذير أو التحذير.

أسلوب اللغة القانونية:

كشف فينافر Vinaver باستخدامه لغة القضاء - وبتجميع ذكي - من المقولات والمسلمات الخاصة بالمحاكم. على خلاف المسرحيات الأخرى، لا يقدم خطاباً متكرراً، بل يقدم مونطاجاً من السخرية لنصوص مختارة من اللغة القانونية، الخطاب متعرج ويدل على ايديولوجيا وسيكولوجيا طبقة البرجوازية الصغيرة الذي تناولها بارت Barthes في كتابه "أساطير" Mythologies خصوصاً بالنسبة للغة القانونية في "دومينيسى أو انتصار الأدب Dominici ou le triomphe de la litterature".

الطريقة التي قدم بها سلوك صوفى تدينها. وفي مواجهة هذه اللغة التي تدينها تحاول صوفى أن تجيب بقدر الإمكان بصراحة المشاهد التي تعيدها والتي تصورها وتستعيد لها كإجابات على المحكمة، تتميز بلغة أكثر بساطة، غير محرفة، ليست معتادة على تاريخ اللغة، ويجئ رد الأب عنيفاً ويبدو وكأنها تقرير بارد ومقزز.

لعب على المنطوق

ليس من الضروري أن تكون اللازمة شبكة: كثيراً ما يكفى المنطوق، والقافية وعدد المقاطع اللفظية في جمل الشعر الحر لخلق إيقاع معبر جداً:

“Etre cahée c’est la جزافييه
يا الشهوة لا يا
Volupté, non Xavier, Tum, áimes trop je me t áime pas assez”
أنت
تحبني كثيراً وأنا لا أحبك بصورة كافية” (صفحة ٥١٩) القافية توحد هذه
السطور وتمنحهم إيقاعاً شبيهاً بإيقاع الأغنية الشعبية.

اللعب على السجع كثيراً جداً أيضاً Bonachon bourrichon, "ce gar on
استخدامهم في صفحة واحدة، يعطى انطباعاً أن هذه الكلمات منشور إعلاني."

الإيقاع

بسرعة فائقة، المستمع (أو القارئ الذي يستعيد النص في رأسه) يصبح
منتبهاً لإيقاع النص، ليس فقط ليستمتع بموسيقاه، بإخراج مسرحيته
l'ordinaire، اخترع نظام بياني ليمسجل التقسيم الإيقاعي بكل دقة^(١):

وقنة ملنيفة: L P

فصل: /

(١) وثيقة واردة في كتاب دافيد برادبي David Bredby: "مسرح ميشيل فيناهر the
theatre of Michel Viinaver. مطابع جامعة ميتشجان، ١٩٩٣، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

ربط:

علامة: ^

سجع، قافية: ●

تماثل: -

إنه من المفيد أن تكتب كل المسرحية طبقاً لهذه العلامات الإيقاعية وأن تكون بعد ذلك هذه التجزئة بنفس دقة الموسيقى. إن المهمة الرئيسية للممثل - الموسيقى هي أن يجد السرعة الطيبة للإلقاء من أجل أن يقوم بدوره ولا يتداخل مع الحوارات المتعاقبة للشخصيات الأخرى. لا صمت قادر على الإيماء يستطيع أن يوقف تنفيذ المقطع. في نفس الوقت، يشير الممثل - مع كل مشهد جديد - إلى كيفية تغيير الإيقاع: هو يشير أيضاً إلى اختلافات الإيقاع وتغييرات الإيقاع. إنه يُشعر، ولكن بدون تفاخر، كثافة الطاقة على مستوى جزئي للنص - على مستوى التركيبات شديدة الصغر لكلمات بداخل الرد أو مجموعة الردود - من أجل أن يعبر عن تعدد الكلمة، يجب على الممثل أن يحترم بدقة المقطع، وبصورة خاصة الإيقاع.

الترقيم والطباعة

هما يشتركان بنفس الإرادة في تدوين إيقاع الإلقاء. ألغيت كل علامات الترقيم، باستثناء علامات الاستفهام. عندما تبدأ الشخصية تداخل أطول من

المعتاد (أكثر من سطر)، يحدث أن الطباعة تأخذ شكل الشعر الحر، كل بيت يكون وحدة تنفس ونبرة، مُجمل في تكوين النص.

٤ - الشخصيات

كل هذه الوسائل الخاصة بالكتابة تجعل الشخصيات أساساً مكونة بأصوات، بنبرات دقيقة وتكوّن تعدد أصوات والتي فيها كل صوت يسمع مقارنة بالآخرين. الشخصيات - استثناء الشكل المعقد لصوفى - لديها وقت قليل أن توجد كأثر مرئى، تحكى ومشهدى.

تداخل الشخصيات:

في هذه المسرحية "المكان ما بين الشخصيات يسيطر على الشخصيات": أنه من خلال نظام مواجهاتهم الدلالية، وينائم المتبادل سيتمكن القارئ من شرحها.

المواجهة الأساسية هي مواجهة "ممثلين" الدراما ورجال القانون. إذا كان ممثلو الدراما يعبرون بطريقة محايدة إلى حتما في رواية الأحداث، فإن رجال القانون يتحدثون لغة من خشب، يخلطون المقوليات بلا مهادنة الخاصة بالعدالة والإدانة التي كانت سائدة في فترة ما بعد الحرب. وعندما ذكر فينافر Vinaver تعبيرات استخدمها فعلاً المحامون أثناء نظر قضية صوفى الحقيقة، بولين دو بيوسون pauline Dubuisson، إنما أراد بذلك أن يعطى قيمة وثائقية للعدالة التي اتسمت بالنشاط الزائد في هذا العصر.

كل صوت فى المحكمة يعبر بواسطة تمبيرات جوفاء ومعبرة عن أيديولوجية ذات طابع أخلاقى نستشعر فيها إلى الآن المناخ الخائق لفرنسا فى عهد "بتان" Petain. يظهر الواقع تدريجياً بفضل الطريقة التى اتبعتها الكتابة.

ولكن نظام "ما بين الشخصيات" يقرأ من خلال لعبة السيومتريا وتقارب الأدوار التى يؤديها نفس الممثل. "استخدام الأدوار المتعددة لا يؤدي فقط إلى مبدأ التوفير، ولكنه يساهم بصورة فعالة فى معاكسة محاولة إعادة تكوين استمرارية سيكولوجية على خشبة المسرح، ووضع طبقة من هذه المصادقية التى تمنع الحقيقة من المرور".

تجميع الأدوار يفيد أيضاً فى الإيحاء بالتناقضات والتشابهات، وفى الإشارة على سبيل المثال أن دكتور شلنسنجر هو البديل الأبقى الإيجابى للصورة السلبية للغاية للأب، بينما تظهر مدام جيبو M me Guibot نفس الرفق المتصنع كام صوفى.

هيمنة المشاهد:

كل الشخصيات - باستثناء صوفى - مقدمون وفق مسبباتهم البسيطة. إذن توجد دائماً "سيطرة للمتفرج على الشخصية" على العكس، يبقى سلوك الشخصية الرئيسية غامضاً.

صوفى تبقى غريبة غير معروفة، بمعنى الشخصية التى تهب اسمها والتى قدمها كامى Camus فى "الغريب" l'Etranger صوفى مثل شخصية كامى

مأخوذة فى آلة قانونية تفوقها وهى ترضىها . هى لا تعلم لماذا فتحت النار . هى صامدة، ثائرة غريبة على صفائر المحكمة، غير متأقلمة مع العالم الذى تعيشه . هى تمثل ما تشعر به من جانب جزافىيه عندما توقف عن حبها: "أحست به بعيداً جداً، غريباً تقريباً". (صفحة ٥٠٢) هى تبحث هى الأخرى عن الحقيقة، ولكنها فى تأخر دائم عن الآخرين، وترفض أن تكذب، أو تجيب، أن تحكم أو أن يُحكم عليها . ما هى إذن حقيقتها؟ على طريقة بيراند للو Pirandello صوفى مختلفة مع كل واحد من الشخصيات، وكل واحد يطالب - على حق - بصوفى الخاصة به . لا أحد يحاول أن يفهمها لذاتها، ربما باستثناء بدائل الأب والأم، شلنسجر ومدام جيبو . هل هى تفهم نفسها؟ على كل حال هى تتعرف على نفسها فى لوحة جيمس انسور James Ensor تحت ملامح هذه السيدة "بأنف أخضر وأيدٍ صفراء" ، "تعض أصابعها (...) حتى الدم (صفحة ٥٤٥ - ٥٤٦) . إذن هو صورة لا تشبه ملامح الشخصية ولكنها تُظهر بصورة أفضل الحقيقة الداخلية للسيدة الشابة: بعد أن رفضت حب جزافىيه، تعبر عن أسفها وحسرتها: تقضم أصابعها حتى تدمى .

كل عناصر الدراما مجتمعة فى هذه اللوحة: مقابلة الشابين، الأسف فى رؤية نهاية الحب، العنف تجاه الذات، الدم المسال الآخر، الضحية، لا وجود له فى اللوحة، كما لو كان قد أصبح إضافياً، مبعداً فى الهوامش، الدم السائل ليس دمه، ولكنه دم صوفى . الطريقة التى وصفت بها اللوحة تُظهر الأسلوب الذى ستفهم به السيدة الشابة ظروف الجريمة .

إذا أسالت الدم، هل هذه علامة أننا فى المسرح، هذا المكان الذى نرى فيه الآخرين يتمذبون، يتقاتلون، دون أن يحثنا ذلك على التدخل، ويسعدنا إلى حد كبير؟ الخيال المسرحى، برغم الفلاش باك، برغم المقاطعات المستمرة للفعل، يجد مكانه بقوة، هو "متنذر الكسر"، هو إذن ليس موضع شك. تبادل المستويين - مستوى المحكمة ومستوى المشاهد - ليس تباعدًا بالمرة، تمنع الوهم والمطابقة. هى تساهم فى تقوية الخيال المسرحى، وعلى إعادة تصوير القصة والشخصيات.

الخيال المسرحى

آخر محور مسرحى لفيناوفر Vinaver (المحور ١٥، الخاص بالخيال) مقدم فقط، فى طريقة التحليل ويخص فقط (محور ٤) ودرجة خيال النص (محور ١٥). هذا المحور لا يمتد إلى تفكير فى "ما قبل الإخراج"، المسرحة أو الإخراج.

الموقف هنا يميل إلى القوة عن الضعف، لأنه يجبر الممثل - حتى وهو مقسم إلى مشاهد صغيرة وشعاعات مشهد - إلى أن يكون مقنعًا مباشرة، وأن يعيد بناء الواقع فى لحظة، وأن يركز على صحة الفقرات. كل مواقف المنطوق التى تنتج عنه، حتى الجهاز المجمع للمشاهد المختلفة، تعبر عن اهتمام درامى قوى للغاية.

- وفقا لنظرية "ما قبل الإخراج"، فهذه تظهر بوضوح عند قراءة النص، هى ربما تأتى من رؤية المؤلف ولا بتقصصها إلا أن تنفذ عن طريق المخرج. هل هذا احتمال يدافع عنه فيناوفر Vinaver بالطبع لا بالمعنى الذى يقوم فيه المؤلف بكتابة هذا الإخراج بالضرورة، لأن فيناوفر Vinaver المنظر لا تقوته فرصة لتأكيد أنه يكتب بدون أن يفكر فى خشبة المسرح. وبرغم ذلك، فى صورة

امراة "portrait d'une femme" خصوصا فى التعليمات المسرحية الأولية وفى الإشارات عن الأماكن وخدع المسرح (صفحة ٥٢١ على سبيل المثال)، هينا فى Vinaver الكاتب جعل من نفسه مخرجًا، كما لو كان يخشى - بدون تحديد هذه الخدع - أن يفالط من قبل الممثلين القادمين. ويمكن أن يفهم حينئذ (إذا كنا لم نتفق معه) مفهومه المصغر جدًا عن الإخراج الذى يكتفى - كما يرى هو - بامتداد الكتابة.

إنه صحيح أن نص "صورة امراة portrait d'une femme" يتضمن العديد من التعليمات على الأداء. ولا نتخيل إخراجًا يفالط جهاز المستويين. المكان الوحيد غير المحدد، المكان الوحيد الذى يبقى فيه الأداء مفتوحا، يخص صوفى: هل هى مدانة من الظروف؟ هذا السؤال عن المسئولية ليس مجردًا، هو يلزم أداء الممثلين، رؤية العلامات على التصرفات والمسئوليات. سيظهر الإخراج صوفى فى صورة - إلى حد ما - طيبة، سيتجه إلى معنى الإدانة منذ البداية، أو سيجعل منها صامدة، غريبة، ضحية تقريبًا.

الاهتمام المكثف:

يسمح عرض الخمسة عشر محور المسرحيين الذين يقترحهم فينافر Vinaver بلاشك إلى فهم العمل الذى يتناوله التحليل فى مكوناته، وتقييم صورته النهائية. لقد تبينا أنها تقع فى الجزء العلوى من الجدول، بجانب الكلمة- الفعل والمسرحية - منظر طبيعى. ولكنها، لديها قابلية أن "تقع"، وأن "تتجمد"، وأن تجد سلطات القصة، والمحاكاة والشخصية المجرمة الكبيرة التى تفتن إلى

حد كبير، ولا هي مدانة تمامًا ولا هي بريئة تمامًا مثل الصورة التراجيدية الكلاسيكية. هذا الاتجاه "نحو الأسفل"، نحو الفعل المستقيم، الدرامي، هو اتجاه لجاذبية ورجوع من فن مسرحي خاص بالمطابقة.

صوفى فاتة، مغرية حيث إنها مجرمة، صامدة حيث إنها غير مقبولة من غالبية الطبقة البرجوازية، مستعدة للقتل أو أن تقتل نفسها لأن العالم يتعامل معها بصورة خاطئة.

المسرحية ليست فقط بناء شكليًا مثاليًا يركبه التحليل مثل ميكانيكية الساعة السويسرية، هي تتكون مثل "أثر له مفعول وعلى القارئ"^(١) هذا الأثر يتلاقى مع ما يسميه فينافر Vinaver "القيمة" الخاصة بالمسرحية: "القيمة تقاس بقوة الأثر الذى يؤثر علينا (ما تعطيه لأن نشعر، ونتبين، ونفهم) واللذة التى تمنحنا إياها، وكثافة الاهتمام التى تثيره فينا، وعلى الأساليب التى تفعلها لكى تصل إلى هدفها: الفكرة، الشعور، الشحنة الشعرية، الضحك، الإغراء".

كثافة الاهتمام مرتبطة فى هذه الصورة Portrair بالتعريف الممكن للبطل، بتحريك التعاطف لها وعدم التعاطف مع المحكمة، وبالقصة التى تثير بالداخل رعب وشفقة، وباللذة التى تتولد من تقليد الأفعال الإنسانية، بالتركيبة المعقدة جدًّا، المقنعة ولكنها فاهمة تمامًا للمسرحية، بالتعليق لهذه الدراما التحليلية التى نعرف مسبقًا نهايتها، ولكن مع ذلك ترغب فى تغييرها. بهذه الطريقة، تضمن المسرحية اهتمام الجمهور مع إجبار المتفرج أن يقبل المفاجأة والتغيير: "أولا

(١) انظر الشكل المتقدم فى الفصل الأول، نقطة ٤ - ٢.

ضمان اهتمام الجمهور. ثم توصيله إلى حالة ما من عدم الاستقرار، تسهيل طريقه نحو تغيير محتمل".

هذه الاستراتيجية تجاه اهتمام الجمهور، يطبقها فينافر Vinaver أيضًا في المسرحية. يتوصل المفترج للمعنى ولتغيير ما هو منتظر، بسبب شعور عدم الاستقرار، وعدم الفهم. هذا هو الحال بالنسبة لهذه "الصورة portait هذه الصورة لا تتضمن إدانة مباشرة للعدالة، ولا دفاعًا لعاطفة الحب. وإنما هي سلسلة توقعات، "نبضات"، صغيرة تشير إلى القارئ لالتقاطها في كل لحظة، وتكرارها يؤدي إلى تكوين صورة، تصوير لا يدعى مع ذلك كما عند بريخت Bracht، أن يقدم بصورة واقعية وناقدة العالم. هذه هي طريقة فينافر Vinaver في إفساد النظام:

"هذه طريقة لإفساد نظام الأشياء دون الإفصاح عن ذلك. كل إدانة (حتى عند بريخت Brecht) تنادى الدفاع والرد على الإهانة (الرد على المهاجمة؟) المواجهة .. والاسترداد. أوظف نفسى لتقديم عالم بلا قضية (هذه الملحوظة مأخوذة من رولان بارت Roland Barthes) ولكن مزودة بنبضات صغيرة وهي على الأمد البعيد، تهدف إلى إحداث زلزلة كبيرة"^(١).

(١) تعبير "الرد على الإهانة" يبدو غلطة مطبعية. ألا يكون من الأفضل أن نقرأها "الرد على المهاجمة".

استخدام جديد للواقع:

تمر كتابة فينافر Vinaver في هذه المسرحية على الأقل - لأن طريقته تختلف بلا توقف خلال أعماله - بسلسلة من الهدم غير الواضح والتي بصورة عكسية، تنتهى بإعادة بناء الواقع، ويقود، كما كان يقول بارت Barthes، إلى "استخدام جديد للواقع"^(١).

إنه القارئ (ثم المتفرج) الذى يعيد تكوين القضية (فى تمسؤها) والمحيط العاطفى لصوفى وجزافية (فى تعقيده). الصورة عبارة عن بازل Puzzle، وتظهر تحت ملامح لوحة انسور Ensor، أنه لا يقد وجهًا بطريقة واقعية، هو يعنى النفس الإنسانية. الملمح ليس دقيقا، الألوان صارخة، ولكن الرسم به إجماليا ما نريد أن نراه فيه.

الواقع، واقع فرنسا عام ١٩٥٣ بأغلبية طبقة البرجوازية الصغيرة ليس متاحًا بصورة مباشرة. لا نجد تقديمًا اجتماعيًا ثقافيًا لهذه الفترة، المسرحية ليست واقعية، على الأقل بالمعنى التقليدى. الواقع بالفعل ، ليست شيئًا يعطى مقدما يعرفه فينافر Vinaver ويمبر عنه فى مسرحيته. هو ما يجب أن تعيد بناء بدقة الكتابة:

(١) رولان بارت Roland Barthes، مقدمة Coréens، فينافر Vinaver المسرح الكامل،

"الواقعية لا يمكننا برمجةتها. إنها ما يجب أن نصل إليه إذا حالفنا الحظ، وإذا تجنبنا أن نضع كتابتها في خدمة أى شيء وجد قبلها، إذا كان الواقع لا يعطى أبداً مسبقاً، على شكل فكرة مثلاً، إذا ظلت دائماً الشيء الذى لا يمكن الوصول إليه، الشيء الذى نحاول بلا هوادة أن نصل إليه مع ذلك". البحث عن المعنى - الذى يعتبر بالنسبة لفينايفر Vinaver مهمة العمل ذاته. "يهدف إلى المعرفة، وليس لمرض أو إبراز ما هو معروف من قبل"، وهو يتركز هنا في جدول تصوري، حيث تتعارف الشخصيات وحيث تظهر أخيراً حدوده، قصة مأساوية في نفس الوقت، هذه الإعادة للبناء، هذه الإعادة لتصور الواقع لا تتضمن خطاباً عن الواقع (إنه تقديم جديد، تشكيلي، كاريكاتوري تقريباً) يقدم فينايفر رأياً مخالفاً - وهو كان قد قدم أسلوب تحليل "مع تعليق أى مضمون - ويأخذ في الاعتبار أهم المعطيات التاريخية، الاجتماعية الاقتصادية الثقافية والميرية التي تسمح بوضع العمل في بيئة ويستحسن بعض جوانبه غير الجوانب النصية والمسرحية". ولكن أين يمكن البحث عن هذه المعطيات إذا تركنا الحدود المؤكدة للعمل من أجل الغوص في الواقع؟ هل يكفي القول إن واقع فرنسا عام ١٩٥٢ يناسب جيداً تلك الفترة الثقيلة لأيديولوجية البرجوازية الصغيرة؟. أما عن الظروف السيرية للكتابة، سوف نستمر في مفاضلة أن نجهلها، كما لو كانت المسرحية هي الدليل الوحيد والأثر الوحيد لوجودهم، وأنها تحبط أى بحث للمسببات الشخصية للمؤلف. إنه غير مريح وغير مجدى إعادة بناء هذا المضمون كلية خارجياً عن النص، لأنه لا يكون نظاماً تاريخياً، سياسياً، اقتصادياً متجانساً، على الأقل بالنسبة للكاتب. إنه من الأفضل ملاحظة كيف ينتشر هذا

المضمون فى النص على شكل أيديولوجية خفية الصامد، بالتحديد لأنه لا يقبل القوانين التى تدين مقدما الضمنية للأيديولوجيا والسيكولوجيا "العالميتين"^(١).

صورة امرأة، نعم، صورة رجل فى مؤلف، ليس بعد

أى أداء؟

بقى أن نتدخل ما هو غير متخيل فى التحليل النصى من كل نوع: أداء الممثلين والإخراج. من هم الممثلون الصالحون لتمثيل هذه المسرحية؟ حتى لو كانت المسرحية تركز على الصورة الداخلية، العاطفية، السيكوساجتماعية لامرأة محبة ولكنها قاتلة، لا يجب أن يكون الأداء نفسياً أو واقعياً، على الأقل بمعنى توحد تام للشخصية، التعبير عن مشاعر معقدة وتلميح لماضٍ كامل أو ثراء كبير للاشعور. الثراء والدقة يجب أن يأتيا خصوصاً من الذى لا يقال لأن الكلمة تقطعها كلمة أخرى، ومتصلة بموقف جديد. الكلمة دائماً مقطوعة: الممثل غير قادر على الاستفادة من الاندفاع المكتسب، من التطبيع الأولى، من الواقع فى طريقه إلى إعادة التكوين. إذن يجب أن يعرف أن يتوقف فى التعبير ولا يبدأ فى الحال. تقطيع الجملة فى الأماكن المطلوبة، يجب أن يتم التصور الداخلى لشخصية من فقرة إلى أخرى، ولكن الأداء بنفس النبرة طوال المسرحية. ليس المقصود الإيحاء بالصعود المأسوى فى المشاعر لدى صوفى وجزافيه، ولكن مساواتهم فى المزج والكلام، الإشارة ببساطة عن مكانهم ووظيفتهم فى مجمل التقطيع، ذو انفعالات.

(١) سرقة لغة رجل باسم اللغة ذاتها، كل الجرائم الشرعية تبدأ من هنا (رولان بارت Roland

Barthes، دومينيس أو انتصار الأدب، mythologies، ياديس، seuil، ١٩٥٧، ص ٥٣

يجب أن يكون الممثل متحفظاً، ذا ردود فعل سريعة، قادراً على التوصل إلى ديناميكية الشخصية في الوقت المحدد. ممثل ماهر من تقسيم هو غير ملزم بتجسيده، ليس مسئولاً عن دور مثل الممثل الستسلافسكى.

ربما يكون الممثل لنص فينافر Vinaver ممثلاً يمزج بين ستسلافسكى Stanislavski وبريخت Brecht، قادراً على أن يكون في الشخصية وأن يباعد أفعاله ومشاعره في اللحظة الآتية، وقادراً على هدم الواقع وإعادة بنائه بعد ذلك.^(١)

هل هذا الممثل موجود الآن؟ في أحسن الأحوال، نعم، عندما يقدم مسرح فينافر Vinaver عن طريق الكبار، من بلانشون Planchon إلى فيتاز Vitez مروراً بمونيه Monnet، سيرو Serreau، فرنسون Françon ولاسال Lassalle. لا يمكن أن نستمر في النصّح قبل أن نبدا في مواجهة هذه النصوص، وأن نحضر الممثلين عن طريق تمرينات مرونة.

(١) على أداء ممثل نص فينافر Vinaver انظر Le Jouer - jean - pierre Rayngaert

texte en éclats ميشيل فينافر "مسرح اليوم"، رقم ٨، ٢٠٠٠ يوصى بقراءة محمل المجلد.

تمرينات تجهيزية

١- تقسيم: تقسيم صوتى لفقرة مع الاستعانة بنظام التدوين الخاص بفيناوفر

. Vinaver

٢- تلاقى: فى إحدى الفقرات، تغيير واختبار مواقف المتحدثين والمستمعين

تلاقى الحوارات.

٣- ارتجال: يحاول المتحاورون نطق نصهم بينما يحاول بقية الممثلين، دون

المساس بهم ولكن بتغيير الوقفات، المواقع فى المكان، النبرات، أن يستعدوا

تركيزهم.

٤- مسائلة: صوفى موضوعة فى مركز المسائلة المتقاطعة حيث يستطيع بقية

الشخصيات على اضطرابها باستخدام عناصر من ردودهم، بينما تجيب

هى بنفسها على كل واحد منهم بجمل من نصها.

٥- حضور: التمييز. بين نمطين من الوجود بالنسبة للممثل: عندما يقول نصه

وعندما يكون على خشبة المسرح بدون كلام وكالمتطفل، تنظيم استخدام

نمطين للجسد وللحضور.

٦- ركائز: اختراع ركائز أخرى للممثل مختلفة عن ركائز شريكه، والموقف

والخيال. رسم التقطيع الخاص بذلك والتقطيع الصغير.

الفصل الرابع

برنار مارى كولتاس Bernard - Marie Koltés
«فى وحدة حقول القطن»
Dans Le Solitude des champs de coton
أو العالم الذى يتاجر فيه

تعتبر مسرحية «فى وحدة حقول القطن» (١٩٨٦) - عن حق - أهم مسرحية للكاتب كولتاس Koltés: وهى عرض أقل من مسرحية «معركة زنجى وكتب» Combat de Nègre et de chien (١٩٨٣)، وأقل إثارة من مسرحية «روبرتو زوكو» Roberto Zucco (١٩٩٠)، وهذه المسرحية تملك هذا التميز الشكلى وهذا العمق المحيّر اللذين يرغبان دائماً فى العودة إلى هذا العمل من أجل الإعجاب بتسويقها الفريد. تعتبر هذه المسرحية قمة فن كولتاس Koltés، وقدرته على خلط الدروب، برغم أنها كثيراً ما تكون موضع بحث، فهى تحمل سرها كله. حيث إن هذا السر لا يمكن أبداً اختراقه، سنكتفى بوصف بعض شروط تشغيله.

سنبدأ الدائرة المقترحة من فن المسرح، فن التعرف على مختلف الموضوعات المتكررة فى الحبكة، وأن نحكى قصة عملية بيع بائسة، وأن نتبين أهم القوى الفعّالة، هذا سيوصلنا بعد ذلك إلى التحليل الأسلوبى للنصية ووضعه فى منطوق، وأخيراً سنحاول أن نستخلص القضايا المستترة واللاشعورية، معنى الرغبة المفعّلة وتجارة البشر. اختيار الدائرة وهذا الترتيب للأسئلة أملاه علينا ردّ فعلنا الأول كقراء: نحن نبحث أولاً: عن فهم رهان النزاع الكلامى، لقد استرعى انتباهنا تعقيد الجمل والصور الجمالية فى الأسلوب، بفضل دراسة

هذه الأشكال، الجمل والصور الجمالية فى الأسلوب، بفضل دراسة هذه الأشكال، نأمل فى فهم المعنى ونتائج هذا التعطيل للربغة.

أول وأهم صعوبة تواجه قارئ المسرحية هى تحديد سبب الربغة والنزاع بين التاجر وزبونه. هذا السبب لا يفصح عنه أبداً، لأن البيع لا يتضمن - وهذا نفهمه سريعاً - بضائع عادية مثل المخدرات، السلاح أو الجنس. كل واحد له فكرته الخاصة للقيمة المتبادلة، وهذه القيمة تكمن ربما فى لذة التبادل، القتال، المعركة الفريدة، وتصبح الربغة هدفاً فى حد ذاتها.

لا يعنى هذا الافتراض من دراسة تسلسل الصراع، ورصد مرحلة تطوّر المفاوضة والحجج من أجل البيع أو الشراء. أول تمرين مضمون، ولو أنه أصعب من البحث عن إبرة فى كوم قش، يعتمد على استخراج، من كل ردّ، الكلمات البسيطة التى تدل على تقدم عملية البيع والحجة المستخدمة فى هذه اللحظة ذاتها. يمكن فعلاً تخفيضها إلى بعض الكلمات، حالة التفاوض بالنسبة لكل تداخل، مما يُسهل التحليل المسرحى للتييمات والحجج. ولهذا سنقترح بياناً يتناسب بصورة أكبر لديناميكية التبادل وتقدم النزاع.

١ - دراسة الموضوعات: مراحل ورهان البيع.

مقدمة: الأوضاع الموقوفة

تلجر (ردّ نمرة ١):

«هل تريد شيئاً (..) وهذا الشيء، هل بإمكانى أنا أن أوفره لك،

(٩ صفحة). «قل لى ما هو الشيء الذى ترغبه» (صفحة ١٢).

زبون (رد ١):

«ما أريده، بالطبع ليس عندك». (صفحة ١٥).

تاجر (رد ٢):

«ليس لدى (...) رغبات مشبوهة (صفحة ١٨).

تسمية عملية البيع

تاجر (٣):

«لقد عاملتك بصورة لائقة (...) وهذا (...) يربطك بي» (صفحة

٢١، ٢٢).

زبون (٣):

«أعرض بضاعتك أولاً. (صفحة ٢٧).

تاجر (٤):

«لا أقول ما أملك أو ما أقترحه عليك» (صفحة ٢٧)، (ولكن) «لا ترفض

أن تقول لى الشيء (...) الذى ترغبه بشدة» (صفحة ٣١).

زبون (٤):

«رغبة» (...) انتابتنى، رغبة لا أعرفها». (صفحة ٣٢).

استئناس الآخر - الغضب

تاجر (٥):

«كنت أود (...) أن أجعل هيئتك أكثر ألفة فى عيني» (صفحة ٣٩)

زبون (٥):

«أغضب» (صفحة ٤٠).

تاجر (٦):

«لن أغضب بعد» (صفحة ٤١).

زيــــــــــــــــون (٦):

"كنت أنتظر منك طعم الرغبة، وفكرة رغبة" (صفحة ٤٢).

اقتراح سلام، ولكن مرفوض

تاجــــــــــــــــر (٧):

"اشتري لغيرك..." (صفحة ٤٤).

زيــــــــــــــــون (٧):

"لا أريد أن نجد السلام" (صفحة ٤٥).

تاجــــــــــــــــر (٨):

"أقترح عليك (...) أن تنظر إلى بصدافة" (صفحة ٤٨، ٤٩).

زيــــــــــــــــون (٨):

"لا أريد أبدًا هذه الحميمية" (صفحة ٥٠)، لأنه كانت لدى رغبات (...)

وليس لديك ما يشبعها". (صفحة ٥١).

نحو المواجهة العنيفة

تاجــــــــــــــــر (٩):

"لقد فات الوقت (...) يجب أن تدفع" (صفحة ٥٢).

زيــــــــــــــــون (٩):

"لم أستمتع بشيء، لا، لن أدفع شيئًا" (صفحة ٥٤).

تاجــــــــــــــــر (١٠):

"يجب أن تدفع (...) الانتظار، والصبر، (...) والأمل" (صفحة ٥٢).

زيــــــــــــــــون (١٠):

"سوف أصرخ" (صفحة ٥٥).

تاجــــــــــــــــر (١١):

"يجب عليك أن تهرب" (صفحة ٥٦).

زيــــــــــــــــون(١١):

"أحتاج وقتاً" (صفحة ٥٦).

تاجــــــــــــــــر(١٢):

"سوف تضطر إلى أن تتنازل" (صفحة ٥٧).

زيــــــــــــــــون(١٢):

"كن ادفع ثمناً لأغواء لم أنلها" (صفحة ٥٧).

تاجــــــــــــــــر(١٣):

"ليس من اللائق لرجل أن يسمع باهانة ملبسه" (صفحة ٥٨).

زيــــــــــــــــون(١٣):

"أقترح عليك المساواة" (صفحة ٥٨).

زيــــــــــــــــون(١٤):

"لماذا لم تطلب مني أنا ذلك؟" (صفحة ٥٩).

تاجــــــــــــــــر(١٤):

"احذر الزيون" (صفحة ٥٩).

تاجــــــــــــــــر(١٥):

"إذا هربت، سأنتبئك". (صفحة ٥٩). "ومع أنني لا أربح أن أتمارك

معلك". (صفحة ٦٠).

زيــــــــــــــــون(١٥):

"لا أخشى ذلك، ولكن أخشى القواعد التي لا أعرفها" (صفحة ٦٠)

تاجــــــــــــــــر(١٦):

"لا توجد قواعد (...) توجد فقط أسلحة" (صفحة ٦٠).

زيــــــــــــــــون(١٦):

"لا يوجد حب" (صفحة ٦٠).

تاجر (١٧):

"هل قلت شيئاً" ... (صفحة ٦١).

زيون (١٧):

"لم أقل شيئاً" ... (...) و"أنت" ... (صفحة ٦٢).

تاجر (١٨):

"لا شيء" (صفحة ٦٢).

زيون (١٨):

"إذن، أى سلاح؟" (صفحة ٦٢).

إذا استخرجنا الجملة الصغيرة من المقاطع الطويلة التى تبدو مهمة، الإبرة التى تهددنا ولكنها النقطة الأكثر تأثيراً فى الحججية، سندرك أن بلاغة النص تتلخص دائماً فى حجة خاطفة وغير مؤثرة. تقدم التفاوض يتبع إلى حد ما استراتيجية منضبطة. فى ١ ، الردود الأربعة الأولى (للزيون والتاجر) تحدد المواقف المتبادلة، فى ٢ ، التاجر والزيون يرفضان تسمية الأشياء بأسمائها، فى ٣ ، هم يترددون بين التقريب والنزاع، فى ٤ يقترح التاجر علاقة صداقة، وليس علاقة تجارية بحتة، وهو ما يرفضه الزيون، عندئذ فى ٥، فى قمة الضغط وفى نقطة متوسطة فى المسرحية (رد ٩)، المواجهة تبدو لا مفر منها، الموقف لا رجوع فيه، الوصول إلى نقطة اللاعودة: يجب الدفع. محاولة الميابة بلا أهداف (صفرين) صفحة ٥٢ قد تمت السيطرة عليها، كل تقريب لوجهات النظر مستحيل.

أكثر من كونها حبكة مكونة من أحداث مرثية وتطور حبكة، تقدم المسرحية كسلسلة اقتراحات مترابطة فيما بينها منطقيًا، سلسلة حجج وردّ على الحجج، هي بمثابة مراحل تفاوض وعملية بيع يصعب فهم التحدى فيها. بدلاً من الحبكة، يوجد عرض حسابى تقريبياً للتييمات الخاصة بأية تجارة مع بإغوائها، ومحاولاتها وضمفوطها فى هذه المبارزة الكلامية يحاول كل واحد، أن يكسب الآخر، وأن يجعله يقبل خاتمة الموضوع. أخيراً هل تمت عملية البيع؟ هذا ليس مؤكداً بالمرّة، لأنه لا يوجد بينهما شيء لم يُسمع، القارىء هو لا يعلم موضوع المراك والرغبة. هل هو الحب، التجارة، رغبة الرغبة؟ ثلاثة طرق، على الأقل، هم خيوط موصلة لنظائر القراءة.

الحب: التاجر لديه حباً يريد أن يعطيه، ولكنه يؤدّ أولاً: أن يُحب من قبل الزبون. ولكن الزبون يرفض أن يقول أنه يحبه: هو يفضل أن يُراعى أكثر من أن يحب هو نفسه. إذن لا أحد يريد أن يتنازل: يقول أو يعطى حبه. أخيراً لا يوجد حب" (صفحة ٦٠) لأن لا أحد يعتقد فى وجود عطاء بلا مقابل.

التجارة: مهما كان الشيء الذى يُشترى أو يباع، الشارى والبائع يجب أن يكونا متفقين، ليس فقط على السعر الذى يدفع، ولكن على الشيء الذى يُشترى. ومع ذلك، لا يوجد اتفاق ممكن، لأن البائع يرفض أن يعرض بضاعته والمُشتري يرفض أن يطلبها. كل تبادل تجارى متوقف إذا رفض كل طرف أن يضع فى اعتباره الآخر. لا تجارة إذن، بالمعنى الاقتصادى أو الحديثى للكلمة: لا يتبقى سوى أفراد يعيشون فى وحدة.

رغبة الرغبة: برفضهم تسمية أو «تحديد الرغبة»، ينتهى علماؤنا الدياليكتيون إلى الرغبة فقط، وبصورة مجردة، فى الرغبة. إذن فالرغبة فى الرغبة، أو

الرغبة من أجل الرغبة، تصنع فراغاً من حولها، وترفض العالم وحب الآخر بصورة غريبة.

وهكذا تصبح الرغبة انحرافاً يقود إلى الموت بهدم الذات وهدم الآخر. هذه القراءات الثلاث، وهى مفتوحة على افتراضات أخرى، تكوّن على الأقل ثلاث قصص لفن مسرحى "ما بعد الكلاسيكى".

٢ - الفن المسرحى ما بعد الكلاسيكى.

يشبه الحوار بحثاً فى الفلسفة أكثر منه دراما، لا يوجد إلا شخصان، لا يحدث شيء ومع ذلك بشكله، يذكر بالتراجيديا الكلاسيكية: مسرحية لكورناى Corneille حيث يظهر الكرم من أجل إقناع الآخر بالبوح، مسرحية لراسين Racine حيث لا تجرؤ الرغبة ولا الشهوة بالبوح باسمهما ...

ولكن نلاحظ خصوصاً فى الشكل جاذبية للجمالية الكلاسيكية. وسنمضى لذلك بعض الخصائص.

النزاع

يضع نزاع دائم ومفتوح الشريكين فى مواجهة وذلك فى مقاطع طويلة حيث يتبادلون الردّ حجة بحجة وفق قواعد بحث فى المنطق أو القانون. التبادل ليس نفسياً ولكلّهما ألتان للكلام، للتفكير وللإقناع، للدفاع عن أنفسهما والرد على الهجوم. إن منطقة التجارة تمحو قوانين علم النفس: هى أكثر مباشرة وأكثر حدة، وأقل عاطفة وأقل شعوراً. ولكن خاتمة عملية البيع سراب، مثله مثل الرغبة، يهرب من أى إمساك ويبعد دائماً. ولهذا الأفعال الجسدية المهمة ليست

الأفعال المراثية لأداء الشخصيات على خشبة المسرح، ولكنها هي الأفعال الخاصة بمراحل عملية البيع التى لا يمكن المساس بها.

هذه المراحل، هذه المشاهد المجبرة للتجارة هي مجمعة دورياً بواسطة جمل تشير إلى حالة التفاوض، مثل ما يحدث فى الحجج الطويلة لمقطع كلاسيكى. الإشارة مفيدة للقارئ الذى يتوه فى تدافق الجمل "لو كان صحيحاً أن البائع وبحوزتنا بضاعة (...) وأنا الشارى وتتملكنى رغبة سرية للغاية..." (صفحة ٢٦) يسبق الاسترداد المواجهة مباشرة: "بما أتى يجب على أن أبيع حتماً وعليك أن تشتري حتماً، إذن..." (صفحة ٤٤).

وبرغم تعقيد الجمل وعدم وضوح الحجج، فإن النص يرتب نقاط ارتكاز، وكما يحدث فى الفن المسرحى الكلاسيكى، يعلم المستمع أين هو من كل ذلك.

فأهم القواعد الكلاسيكية مستوفاة: وحدة المكان (المكان معايد)، والزمان (اللحظة الخاطفة للمقابلة حيث يتقابل غريبان)، والفعل (خصوصاً داخلياً). قواعد اللياقة مستوفاة، النبوة مقبولة تماماً والتعبير سليم جداً. بينما يتجه كولتاس Koltas فى مسرحياته الأخرى إلى اتجاه معاكس للقواعد، هنا هو يعترضها بدقة ويرتبط بجمالية كلاسيكية، وربما ما قبل الكلاسيكية: جمالية الحوار الفلسفى (الخاص ببلاتون Platon أو ديدرو Diderot، على سبيل المثال) أو جدل العصور الوسطى.

يجب أن نتحدث عن ما بعد الكلاسيكية أكثر من الحديث عن الكلاسيكية الجديدة، لأنه ليس المقصود الرجوع إلى أصول ما قبل الفن المسرحى أو تقليداً للتراجيديات الكلاسيكية، ولكنه انتقال سخرى للفنون الكلاسيكية. كما لو كان كولتاس Koltas، وهو يعيد بناء الأشكال والخطاب الكلاسيكى العالى، كان

متمسكاً أن يضع بصمته كي تتحصر الميكانيكية. ولا حظ القارئ سريعاً أنه لا يستطيع الاعتماد على النص، برغم شكله الجاد والمطمئن، وأن العمل يرفض إعطاء خاتمة واضحة ويرفض كذلك أى تعاون مستمر ويتأكد أن أى تدخل لغوى من أجل تحليل العمل وأى محاولة للتأكد مع بنيانه يكون غير مؤكد وعكسياً. هذا لا يعطينا من إيجاد القواعد لتشغيل هذا الفن المسرحى، خصوصاً بالنسبة "للأشكال النصية" و"الكرونوتوب".

أشكال نصية:

تقدم المسرحية نفسها كسلسلة تبادلات التاجر، الذى يجب أن يبيع ويبدأ بالحديث، له المبادرة. يبدأ رده عامة بتقرير واقع يتبعه هجوم. ويجب عليه الزيون بحركة موافقة أو تهرب، ثم يرد على الهجوم، والذى سيرد عليه التاجر قبل الرد على الهجوم الجديد وهكذا.

فى بداية المسرحية، عندما تبدو التبادلات أكثر طولاً وأدق بلاغة، يتبع الرد ترتيباً وفق الأجزاء الأربعة للخطاب الكلاسيكى: مدخل، سرد، تأكيد، خاتمة. يتبع الرد الأول للتاجر بدقة هذا الترتيب بمنتهى الدقة:

- المدخل (أول فقرة، صفحة ٩): يحاول التاجر أن يقنع المستمع بالتأكد له أنه يستطيع أن يلبي رغبة الآخر.

السرد (٢، صفحة ١٠، ٩) تحكى بعد ذلك تقريره المتواضع مع التأكيد أنه يرد رغبته.

- ثم يؤكد (٣، صفحة ١٠، ١١) تواضعه أمام الزيون مع الادعاء هذه المرة أنه لم يخمن رغبة زيونه وينتظر منه أن يعبر هو عن ذلك.

- فى الخاتمة (٥، صفحة ١٢)، يواصل حججه وينهى باقتراح مزدوج: هو يرفض أن يخمن رغبة الآخر وسيلبى هذه لرغبة إذا ما طُلب منه ذلك.

ويكون هذا الردّ المكتوب وفق قواعد الفن البلاغى إطاراً جامداً إلى حد ما من أجل توزيع الحجج بتجانس وإعطاء الإحساس بسجن الخصم فى استراتيجيته، مع إجباره على الردّ وفق نفس الطريق. وهذا بالفعل ما يقوم به الزيون وهو يرد وفق شكل ثلاثى:

مدخل: هو يرفض اقتراح الآخر. (١، صفحة ١٣).

سرد: يسلم أنه يمكن أن يكون قد أخطأ (صفحة ١٤).

تأكيد وخاتمة: هو يثير التاجر برفضه تلبية الرغبة ويلزمه بالابتعاد (٣، صفحة ١٥).

تناسب الأربعة " أشكال النصية الأساسية هذه الأشكال الخاصة بالبلاغة الكلاسيكية، وهى تنطبق على ردّ أو جزء من ردّ".

"الهجوم، الدفاع، الردّ والتهرب" (فينانر Vinaver، صفحة ٩٠١): الأساليب مضخمة للغاية لدى كولتاس Koltes، مما يدفع تجاه محاكاة، وحتى تهكم تجاه الشكل الكلاسيكى المحدد: الحجة القانونية. تنضم إلى هذه «الأشكال النصية» أشكال تصميم للغاية. هذه الحركات، وهذه المناورات الكبيرة تكون خطاب التجارة، كما يقدمه بارت Barthes:

"الخطاب، هو أسامياً، عملية الجرى هنا وهناك، الخطوات، "الحركات" (...) يمكن أن نسمى هذه المقتطفات من الخطاب أشكالاً".^(١)

(١) رولان بارت Roland Barthes: "أجزاء من خطاب غرامى" Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil 1977 P. 7.

تتضمن المسرحية إشارات عديدة على الحركات. من هنا نجد أشكالاً متعددة: خط مستقيم وانحناء ، صعود ونزول خط مستقيم وفارق، أصفار مستديرة تماماً، لا يمكن تداخلها في بعضها البعض" (صفحة ٥٢). الأشكال الخاصة بالخط المستقيم والانحناء التي تتصل بالشخصيتين، غير مطابقين والتقاؤهما النهائي غير محتمل. مواجهتهما غير درامية ومشهدية، مهما يكون حال شكل هاريهما. يتجه الزيون من نقطة إلى أخرى، ويقف التاجر في طريقه، سرعتهما مختلفة، هما يتحركان "وفق مخططين متباينين" (صفحة ١٨) ولكتهما دائماً "في حركة، في انتظار، في تعلق، في انتقال" (صفحة ١٩). هذا للتأكيد على أهمية المكان واللحظة، والكرونوتوب الذي يميزهما ويكونهما.

كرونوتوب (الزمكانية)

الكرونوتوب الذي يميز بصورة أفضل هذه الحركات وهذه المقابلة هو الكرونوتوب الخاص بعملية البيع «هذه المعاملة التجارية (...) التي تتم في أماكن محايدة (...) في أي ساعة من النهار أو الليل» (صفحة ٧). إذا كان المكان محايداً والزمان غير محدد، هذا لأن المشهد يدور في مكان غير واقعي، ولا حتى حقيقي، ولكنه فقط مذكور في الحوارات وليس له وصف داخل التعليمات المسرحية.

هذا الزمان - المكان يرمز له باللغة وحدها، كما يحدث في تراجيديا أو كوميديا كلاسيكية. تبدو بداية المسرحية كتذكيرة للكلمات الأولى من مسرحية المشاجرة La Dispute (مسرحية أعجب بها كولتاس Koltes وهي من إخراج شيرو Chereau): "اللغة تخلق المكان عند ماريفو Morivaux كما عند كولتاس Koltes. حتى لو كانت المسرحية تغطي بعض الدلائل عن بيئة حضرية مع مخلفات ملقاة من الشبايك" (صفحة ١٢)، فإن المكان واللحظة مجردين، مقطوعين من الواقع، خياليين، وحتى استيهامين.

وهكذا عملية البيع، عندما تتغلى عن صيغتها المحلية والكريمة، فإنها ترتفع إلى مرتبة التجارة الروحية واللغوية، ويصبح هذا الكرونوتوب المجرد الذى تحاول فيه تناقضات النص أن تتغلى: التضاد بين تأثير الواقع والأمثلة، الظل والضوء، الرغبة ورضاءها. هو يرتفع إلى صف محازى لتجارة البشر، إذا كان الأمر يخص أموال أو جنس أو كلمات. من أجل أن يكون له وجود، الظلام المريح (الذى يجيء ذكره كثيراً فى الرد الأول للزيون (صفحة ١٤، ١٥) والضوء الذى يهدد (الذى يوجد فيه التاجر) يتقابلان فى الشفق (صفحة ١٠) لعالم يتم فيه البيع. المكان واللحظة لا أهمية لهما إلا إذا سهلا سير التقارب، ثم التجارة وأخيراً المقابلة. عملية البيع هى هذه اللحظة المختبئة، هذا المكان بلا زمان حيث يتفهيان قدرياً بالالقاء، على نهج شخصيتى Jacques le Fataiste وليدرو Diderot: چاك القدرى كيف تم لقاءهما؟ بالصدفة، مثل كل الناس. ما اسمهما؟ ماذا يهمنى فى ذلك؟ من أين جاءا؟ من المكان الأكثر قرىاً. إلى أين ينهبان؟ هل تعلم إلى أين نذهب؟.

ولكن عكس هذه المقابلة المجهضة، هذه عملية البيع غير المحددة، يكون المكان روحانياً ومرغوباً "لوحة حقول الطقن".

الوحدة هى فى آن واحد حالة روح، مكان ولحظة فى الليل. يذكر الشخصيات هذه الوحدة خمس مرات (صفحة ٢١ - ٣٥ - ٣٥ - ٥٢ - ٥٦) مثل المكان - الزمان الذى يحبان التواجد فيه. الوحدة هى الوجه الآخر لعملية البيع، عالم جميل وناعم مثل القطن، مكان محتوم واستيهامى، جنة حيث يمكن للبشر أن يعيشوا خارج أى نزاع، أو تجارة البشر، فى اتحاد وثيق مع الطبيعة أو الأم، عالم يستقبلهم، إذا كانوا فى وحدة (صفحة ٣٥) أو أزواجاً (صفحة ٣١، ٥٢، ٥٦) هذه الوحدة القطنية هى عكس الوحدة المعذبة، "الوحدة الحقيقية، يعنى الوحدة التى تعذبنا، والتى تأتى ومعها رغبة القتل" (بافيس Pavese).

ربما يكون من الضروري فعلاً ترك هذه الوحدة، وحدة العذاب أو وحدة الزمان والمكان، من أجل الذهاب إلى مقابلة الآخر، حتى إذا اقتضى الأمر قتله. عملية البيع تعطى للبشر فرصة الاقتراب، الالتقاء مع عنف العدو أو رقة الأخوة. (صفحة ٤٨).

القوى المتواجدة:

ماذا تمثل بالتحديد هاتان الشخصيتان؟ بما أن هدف الرغبة غير معروف وأنه غير معرف، فإنه لا يمكن تحديدهما بصورة فردية. إنهما ممثلان سيمتريان: الأول: يريد أن يبيع والثاني: يريد أن يشتري. ولكن ماذا بالتحديد؟ ويمكن استمارة صورة جميلة استخدمها كولتاس Koltés منذ عام ١٩٧٠، حتى قبل أن يكتب روايته، ولكنه كان مصممًا على تنفيذها، إنهما مثل مركبين الواحد عكس الآخر: في العلاقات مع الشخصيات، إنه يشبه إلى حد ما مركبين موضوعين في بحار هائجة، وفي اتجاهين عكسين، حيث تتعدى الصدمة بكثير قوة المحركات.^(١) التاجر والزيون هما هذان المركبان المسببان للعاصفة بمجرد مواجهتهما ببعض.

لا يجدى أن نفرّق بينهما نفسيًا أو طبيعيًا، يبدو - إذا ما حكمنا فقط بالنص - أن كولتاس Koltés قد اختار أن يوحد، ولا يفرق، طريقتهم في الكلام، حتى إذا

(١) خطاب من كولتاس Koltés إلى هوبير جينيو Hubert Gignoux، في ٧ إبريل ١٩٧٠.

(٢) لقد فكرت في البداية أن أضع وجهًا لمفنى زنجي شعبي ومفنى ردي: مفهومان للحياة مختلفان تمامًا وهذا ما يهم. عندما تكون المسافة بين شخصين كبيرة إلى هذا الحد، ماذا يتبقى؟ الدبلوماسية بمعنى اللفة. هما يتحدثان أو يقتلان بعضهما. إذن هما يتحاوران، ولكن ليس لأنهما متحابان. (كولتاس Koltés، مأخوذ من حوار مع كولييت جودارد Colette godard، Le Monde في ١٢/١/١٩٨٧).

كان كولتاس قبل ذلك وفى أول إخراج (مع ممثل أبيض يقوم بدور الزيون وممثل أسود يقوم بدور التاجر) قد رغب فى إيجاد مسافة بينهما^(٧)، وأن يحدد القوى التى تكيف بينهما الجذب - الدفع. هذه القوى تجد اندفاعها فى ذاتها.

وجذبهن لبعضهن الرغبة فى التقرب من أجل مداعبته أوضربه. هذه القوى تكوّن سلسلة تناهضات حية تشكل المسرحية على كل المستويات (الأسلوب، التيمات، الحكاية، العمل). هى الأسود والأبيض. القضية وعكسها، تعارض منطقي. هى تحتفظ بتجريد الشكل بالمعنى الألمانى لكلمة Figur: صورة ظليلة، شخصية. إلى هذا المستوى الفعلى (٢) يضاف - كما رأينا - المستوى (٢) للشكل التعبيري، "حركة جسد فى عمل" (بارت Barthes، ١٩٧٧، صفحة ٧) ذات شكل خارجى لقوة مختبئة ولجسد. يبقى لنا أن ندرس المستويين الآخرين: فى A، أشكال الأسلوب التى تذكر بالكلاسيكية:

فى ٤، أشكال اللاشعور واجتماعية تنتج عن ارتباط المجرد بالمجسد.

٣ - تحليل أسلوبى: النصية ومنطوقها.

تظهر المسرحية نصية مرفهة ومعقدة على أسس تبدو ظاهرياً مستقرة خاصة بفن مسرحى ما بعد الكلاسيكى حيث تشغل مقدمة خشبة المسرح الهدف من عملية البيع. هذه اللغة المعنى بها كالشعر والدقيقة كمرجع قانون تجارى، ليس فقط فى خدمة الشكل الدرامى، هى تمتلك استقلالاً حقيقياً (إلى حد أن القارئ غير المنتبه، المأخوذ فى الجمل، ينسى أحياناً الخط الدرامى العام). ومع ذلك فإن الفن المسرحى والنصية مترابطان جداً: كل وسيلة أسلوبية تمتلك وظيفة مسرحية، وبالعكس. من هنا تأتى أهمية التحليل الأسلوبى المفصل الذى

لا يكون أدبيًا صرفًا، ولكن يكون أيضًا منتبهاً إلى وضع المنطوق الخاص بالمرحبة ونصيتها، كما ينبه إلى ميكانيكيات المسرحية.

الأسلوب البطولي - الهزلي

منذ الجملة الأولى، يلاحظ القارئ سعة وتعقيداً ووضوحاً كلاسيكياً للنص، جملة الطويلة، حيث تتناوب الحوارات والوصف، تذكر بوعظ لبوسويه Bossuet، ويحث لفينيون Fenelon، وحوار متحذلق لماريفو Marivaux. لا يكون مستوى اللغة أبداً محايداً، لكنه مرتفع، وراقى، وهو لا يتراجع، أما بعض التعبيرات السوقية أو المعتادة (يا ولدي Petit Pere، صفحة ٤٦، cul، المؤخرة صفحة ٥٦، ٥٧)، ولكن تبدو كأنها قد أطاحت بها الجملة. الكتابة هي أكثر من محاكاة، لأن المحاكاة تكفي بتقليد طريقة حديث مع الاحتفاظ بتقنياتها ولازماتها وهي تتكرر بطولي هزلي لنموذج كلاسيكي، على طريقة القرن السابع عشر والثاني عشر، بأسلوب راقٍ، يتم استرجاع حقيقة مبتذلة، والنشاط غير المشروع للشريين.

هذا الأسلوب الراقى والمتحذلق، هذا التقليد للكلاسيكية يتم بواسطة بعض الوسائل البسيطة، من بينها: استخدام "on" الناس بدلا من أنت "tu" و "vous": "نكون نحلة وقفت على زهرة غير جميلة، نكون خطم بقرة (...)", نصمت أو نهرب، نتأسف، ننتظر، نفعل ما نستطيع..." (صفحة ١٤).

- الجملة ذات الأدرج، ذات الطول المتوسط من خمسة عشر إلى عشرين سطرًا، باعتراضات وأقواس: فهي تخلق نوعاً من التعليق، تؤخر الخاتمة بدعاية لا تخلو من السخرية مرتبط برتابة المعنى النهائي.

- الجملة الناقصة، هي توضح روابط التبعية، خصوصاً باستخدام (الذي - التي) "que" فى شلالات من الجمل مرتبطة بعضها ببعض.

- الترتيب البلاغى للخطاب: هو يخلق جملاً متوازنة جداً، ذات ركائز قوية ، وتظهر البناء. الجملة المعقدة والفارغة تصبح حيكها الكلامية، ذات السير اللانهائى. روابط منطقية... céstique... "car si... et que ...cést que ...c'est..." ("si vous" تنظم ترابط الأفكار، وتُظهر بقوة منطق التفكير. هذه الروابط لديها تأثيراً على الإيقاع وتوضح السيمتريات، والاختلافات، والعلاقات الشكلية للجدلية التى تدور بلا جدوى. تتحلل الجملة عامة بطلعة طويلة، يتبعها نزول قصير، مما يعطى تأثير بطء أو تأخيراً مع سرعة الجملة الختامية. كل متحدث يجب أن يلعب بتأثير إعلان، انتظار وتعقيد، قبل الخاتمة - المفاجأة. وهكذا بالنسبة للزبون: أما فيما أفضله... (يتبعها عشرة أسطر)، لن تناله بكل تأكيد". (صفحة ١٤).

يملك الأسلوب البطولى - الهزلى تقليداً طويلاً أدبياً وسيطر تماماً على تأثيراته. هو لا يهدم الشكل الكلاسيكى، بل يقويه. لهذا لا يجب أن نندهش أن تلجأ المسرحية إلى وسائل أسلوبية راسخة للكلاسيكية.

أهم الوسائل الأسلوبية.

١- الحكم.

جمل كثيرة - كل الجمل التى لا تشكّل تبادلاً مباشراً بين شخصية تكون فى الحاضر خارج الزمان، لأنها تعبر عن حقائق عامة التى يحب المتحدثون أن يتواروا وراءها. هذه الحكم، تقخم الكلام كما عند كورنای Corneille، تعبر عن حقائق قاطعة وفارغة:

- "لا خجل من أن تنسى في المساء ما سنتذكره في الصباح" (صفحة ٤٣).

- "الصداقة أكثر بخلًا من الخيانة" (صفحة ٤٩).

- إنه من العتة أن ترفض واقية مطر عندما نعلم أن السماء ستمطر". (صفحة ٤٩).

أحيانًا هذه الحكم تميّز عن بداهات.

- "التاجر البارع هو الذى يحاول أن يقول ما يريد الشارى سماعه" (صفحة ٤٧).

- "يمكن السفر طويلاً في الصحراء بشرط أن تكون هناك نقطة ارتكاز في مكان ما (صفحة ٤٧).

- "يمكن استعارة رغبة أسهل من استعارة ملابس" (صفحة ٤٤)

الحكم تحب أن تعلق على تأثير عمق غامض:

- "عندما يلتقى رجلان لا يكون أمامهما سوى خيار واحد هو أن يتعاركا" (صفحة ٤٨).

ويمكن للحكم أن يجدوا بطريقة شبه تلقائية شكل بيت الشعر الإسكندري:

- "يمكن سرقة رغبة ولا يمكن اختراعها" (صفحة ٤٤).

إن الحكم تتم عن ثقه في النفس. ولكن الحكم الخاصة بـkoltes، على عكس الحكمة الكلاسيكية، لا تركز على أيديولوجية ثابتة، لا يمكن مناقشتها نحن لا نستطيع فهمها، لأننا لا نشاركها الافتراضات الأيديولوجية التي تؤكدنا ضمناً أو عكسياً.

بواسطة هذه الحُكم المخترعة والجائحة، يدعى الخطيبان المتصنعان التأكيد على عالم مرجعى يحاولون فرضه على الآخر، ولكن لا نستطيع التعرف عليها أبداً: احتمال ضئيل مع مثل هذه الافتراضات، ومهما كان المنطق الخاص بحجيتهم، أن يتوصلوا إلى الاقتراب الواحد من الآخر.

خطابهم يُظهر - عن طريق أحكام مستمرة عن القيمة - تلميحات لما يجب فعله من أجل أن يكون "على المستوى" الملائم للفكرة المالية التى يتخيلونها عن حجمهم. هذه التقديرات النفسية أو السيكولوجية تعبر عن نفسها مثلاً بواسطة الظروف العديدة للمنطوق التى تشكّل فكر المتحدث: "إننى أقترح عليك، بحذر، بجدية، بهدوء، أن تنظر إلى" (صفحة ٤٨) هذا ما يقوله التاجر للزبون، وهو يستعيد لنفسه صفات الحذر والجدية والهدوء.

بقية الوسائل أكثر تداولاً ورؤية، هم يشكلون المدفعية الثقيلة لهذه النصية:

٢- التكرار.

بعض التعبيرات تكررت بتغييرات طفيفة، مما يثير دهشة القارئ: ويتساءل إذا كان ذلك يخص عدم قدرة الشخصية، وما يؤرقه هو أو أن المؤلف يحاول أن يدخل لدى القارئ شعوراً بالخلط أو أثر رعب أيضاً؟

فى الرّدّ الأول للتاجر، يعاد تمبير "Homme ou animal" سبع مرات، ولكن بأشكال مختلفة قليلاً. كما حدث للمقطوعة الموسيقية Bolero للموسيقار رافل Ravel أو مسيقى فيليب جلاس Philip Glas، هذا التكرار المتغير يقلق المستمع الذى سيتأثر بطريقة هذا الاستحواذ.

٣- اللازمة

تعمل بنفس الفكر ولكن بصورة أكثر حذرًا. اللازمة الخاصة بالوحدة تكون شبكة من اثني عشر تكرارًا (صفحة ٣١، ٣٥، ٥٠، ٥٢، ٥٥، ٥٦). أحيانًا تكون الوحدة المتخيلة كحقل قطن (صفحة ٢١) هي التي تبهرهم، بينما نظنهم "في غابة المدن" (إنه من الواضح أن نلاحظ أن العنوان يذكرنا بعنوان مسرحية بريخت (Brecht) ، وأحيانًا أخرى تكون وحدة العزلة التي "ترهق" (صفحة ٥٦) الرجلين، وحدة يريدان الهروب منها، وحدة فردية ووحدة لشخصين، عندما يشمران أنهما معزولان في الليل من أجل إتمام عملية البيع المستحيلة. وحدة المدن أو وحدة الحقول، هذه اللازمة، بقيمتها المجازية تُمسك بمجمل النص كمعكس عملية البيع والمبدأ ذاته للتعارض.

٤- تأثير السيمتريا.

البطاقة الكلاسيكية للنصية تتأكد في الإعادة المستمرة لبعض الصيغ سواء بالتكرار البسيط لصيغة جملة "حاول أن تلحق بي (...) حاول أن تجرحني..." (صفحة ٦٠)، سواء كوسيلة للإجابة على كلمة سابقة، كما في بداية الردود ١ للشخصيتين:

التاجر: "إذا كنت تمشي..." (صفحة ٩).

الزبون: "أنا لا أمشي..." (صفحة ١٢).

هذه التأثيرات المتوازية تؤكد تأثير التشابه بين أطراف العراك:

- التاجر: "هل قلت شيئاً (...) أنا ربما لم أسمع..." (صفحة ٦١).

- الزبون: "أنت لم تقترح شيئاً (...) أنا لم أخمن ... " (صفحة ٦١).

٥ - بدايات المقاطع.

كل ردّ جديد، بعد تدخل طويل، بحاجة إلى إعادة شحن السرد، وأن يعيد تشكيل النزاع، وأن يسيطر على انتباه المستمع الذي أرهقته كثرة الجدل الفارغ، وأن يدفع بالحجية عكس حجية الشخص الآخر. الردّ يبدأ دائماً بموافقة سابقة كاذبة تسبق الدفاع عن الهجوم:

"أنت على حق في التفكير في..." (صفحة ١٦)

"ومع ذلك..." (صفحة ١٨)

"حتى إذا فعلتها..." (صفحة ٢٢)

٦- التشبيه.

شكل موجود بكثرة في الحوارات. التشبيه يخصص في أغلب الأحيان الشخصين وهما في عراك. التشبيه دائماً ما يكون غريباً ومفارقاً، وهكذا كثيراً ما يتم تشبيه الشخصان بالعناصر الآتية:

كالهنديين، بجانب المدفأة..." (صفحة ٦٠)

"نحلة وقفت على زهرة كريهة..." (صفحة ٢٤)

"صفران مستديران، لا يتداخلان..." (صفحة ٥٢)

٧- السخرية والتهكم.

كل شيء فى المسرحية (ينبها إلى المقدمة الموضوعية خارج المسرحية كإشارة علمية من المؤلف "المريض" على راحتنا فى القراءة) "حديث يشمل ازدواجية فى المعنى" (صفحة ٧)، كل شيء يجب أن يؤخذ بسخرية، مُجمل الاقتراحات على عملية البيع والاصطلاحات الفردية. يحاول كولتاس Koltes، وينجح فى ذلك، الرهان، أن يضع المسرحية بالكامل فى هذه التركيبة، وأن يقنعنا أن هذه المناقشة على لاشيء يذكر.

والسخرية مستمرة إذن وبهذا المعنى هى قريبة من التهكم كما كان يعرفه جان جاك روسو Jean - Jacques Rousseau: "إنه قول كل شيء بنفس النبرة هو التهكم من الناس دون أن يشعروا". ومن قول كل شيء بنفس الجدية المعقدة والساخرة تأتينا فى المسرحية، القوة الضاحكة واللباقة الأسلوبية الرائعة.

٨- الاستعارة (الأسلوب المجازى)

يتواجد التشبيه والتهكم يحكما أسلوب المجاز الذى يستند على مواجهة بين التجسيد والتجرد، خصوصاً فى "فى وحدة حقول القطن"، لأن "المجاز يصور التجرد تحت ملامح التجسيد"^(١). التجسيد، هو مظهر المُهمشين وهما يقومان بعملية البيع بأسلوب عادى للغاية. التجرد، هو المناقشة العلمية على المبادئ المجردة للتجارة والغيرية، لباقة التكوينات ومثالية الحذقة الكلامية. البطولة الكوميديّة توتر هذه المبادئ العكسية الواقعية غير المهذبة لموقف خسيس والمبالغة الشعرية للنزاع الفلسفى.

(١) بول ريكور La Metaphore vive: poul Ricoeur، باريس، Sevil - Paris، عام ١٩٧٥،

كل هذه الوسائل الأسلوبية تعتبر علامات نصية واضحة، مع عكسية ساخرة وتهكمية مع دنو عملية البيع. جملة نحوية سليمة، ولكنها فارغة، مبهرة في دقتها وممدودة حتى الانفصال، ذات منطق كامل في تركيب الجمل، ولكن دلالاتها غير مؤكدة، بها روابط منطقية مهمتهم طمأنتنا: هذه هي بلاغة هذا الخطاب. الشكل يشبه بيت الشعر الإسكندري، يحدث تأثير مفاجأة، ثم تعود وانضباط. أسلوب يؤخر بقدر المستطاع القمة، الخاتمة، سقوط الضغط، وإذن التخاذل، اللحظة التي يلاحظ فيها القارئ أنه دائماً كان مقدماً ولكن بجمال.

هذه النصية تحمل أيضاً كل علامات المسرحية وموقف المنطوق.

موقف المنطوق

في الواقع إن النص مستجّل في موقف تحدده فعلاً إشارات مكانية - زمانية، وخصوصاً وصف الحركات. حتى بدون إشارات مشهدية ویرغم تجريد المناقشة الفلسفية، فإن الحوار يكون دائماً موجوداً في مكان حيث تحاول الارتكازات الحركية، والتنفسية، والبلاغية والجمالية أن تجد لها مكاناً وخصوصاً تتلائم بعضها ببعض. يجب على الممثل، بكثير من الثقة بالنفس، أن يحمل الجمل لكي يساند التشكيل. التأثيرات الأدبية الخاصة بالسيمتريا، والإعادة، والمجاز، إلخ، تتجج في أن تكون موضوعية، وأن تجد لها مكاناً وإيقاعاً في منطوق الممثل. الممثل يلعب بالنص يجعل مسافة بينه وبين النص، يسمع نفسه وهو يتكلم كما لو كان يحاول أن يضع نفسه خارج اللغة، "إنه يرى اللغة" كما يقول بارت Barthes علاقته بهذه اللغة ما بعد الكلاسيكية، المتحدقة، الساخرة هي لغة مستمع لغة أجنبية. تأثير الغرابة يظهر هذه الأشكال للأسلوب برسمها في المكان، وأخذها على أنها إشارات تمثيل، وليست كأشكال مجردة وخيالية.

الإيقاعية فى أغلب الأحيان مستوحاة من تركيب جمل وترقيم كلاسيكيين جداً. الإيقاع الثلاثى للجمل، الإيقاع الأقصى للجمل (مكوّن إذن من مقاطع ذات أحجام متدرجة فى الحجم)، الطول غير المحتمل، كل هذا يجبر، على رأيه مجمل التكوين، حتى لو أن جملاً اعتراضية تغيّر من خاتمة الجمل. وفى نهاية بعض التبادلات، عندما يصبح واضحاً أن موضوع المناقشة سيطر دائماً فى الظل، وأن المناقشة ليست سوى تضيق وقت وهدف فى حد ذاته، نحن نفهم أن الموضوع مجرد مبارزة كلامية، وأنتا إذا كنا نتكلم لكى لا نقول شيئاً، على الأقل يكون ذلك دائماً بإيقاع.

يكون التقطيع الكلامى أكثر دقة. هو يستهل تنفس الممثل، بدون توقفات نفسية، ولكن بتسجيل لحظات صمت ونصف - صمت كما يحدث فى المقطوعات الموسيقية. لا توجد نُقط وقوف، ولا نص مصغّر. ولا تعليق ضمنى. كما لا توجد إشارة مشهدية تؤثر على معنى النص، بخلاف المقدمة (صفحة ٧) والتي يعرفها القراء فقط (على خلاف المشاهدين): نص مُرافق يعرف عملية البيع على طريقة قاموس قانونى من القرن السابع عشر، مع دعاية متحفظة، والذي يعطى مفتاح المسرحية بالمعنى الموسيقى وليس التفسيرى.

إذن المسرحية لا تمثل عالماً: ليس لها وظيفة مرجعية، ولكن شعرية فقط. الوظيفة المرجعية هى الأقل استخداماً من الوظائف الست للغة كما يقدمها جاكسون Jacolson.

الوظائف الأكثر مشاركة هى استخدام اللغة لنفسها (وظيفة شعرية) ومرجعية النص لنفسه (قيمة لغوية): إنها ليست مرجعية ذاتية، ولكن على أحسن تقدير،

ضمير الشخصية للكلام، أن يقول، أن يتصل مع آخرين، تركيبة مقنعة، هي خاصة بالشخصية وليست بالشكل الإجمالى للمنطوق، التأكيد على الشكل يؤكد على شعرية المسرحية، إلى حد أن يجعل من التعبير الفنى والجمالى للكلمة هدفاً فى حد ذاته، الوظيفة التواصلية - الإبقاء على الاتصال برغم كل شيء - هي أيضاً واضحة جداً: التكرار، التعبيرات المعادة، إعادة الكلمات تشارك فى الإرادة بالإبقاء - برغم كل شيء - على العلاقة مع الآخر.

إن الحوارات ليست مقبرة عن معنى النية فى التعبير عن العالم الداخلى للمتحدث وتعطى شاعرية سهلة:

ليس المقصود أبداً إعلام الشريك (وظيفة تمبّر عن مفهوم المجهود)، ولكن العمل على عدم استقرار الشريك، وتحريكه بالأمس ويجعل غير مفهومة.

النحو ووسائل إعلام.

الجملة ذات الانحناءات الكثيرة، البلاغة الكلاسيكية الجديدة لحججهم يكوّنون العملة الوحيدة للتبادل، آلة نصية رهيبة تقف على عكس تبادل معلومات واتصال فعال. جملة كولتاس Koltés، ليس مطلوب منها أن تفهم من القارئ أو المستمع فقط بل وتوصف، يتم تقرير عنها وليس مجرد الاطلاع عليها، كما نصف منظرًا طبيعياً بداية من القطار الذى يمر بهذا المنظر الطبيعى. تصف الجمل والردود شكلاً مكانياً وبلاغياً، لا يخترق المعنى، ولكن يمر بالمنظر الطبيعى النصى. هي تشبه إلى حد ما آلة ديكارث Descartes: "آلة ضخمة لا يهم فيها سوى الأشكال وحركات أجزائها". آلة حرب، أو على الأقل لإطلاق الكلمة، التى يكون تشغيلها مسيطراً عليه من قبل القارئ، تصبح أكثر فاعلية سريعة، وأكثر بساطة، وأكثر نزاعاً حتى المواجهة النهائية "إنّ أى سلاح".

وينتهى الأمر بأن الجملة ترجع إلى نفسها مثل ميكانيكية فعّالة، ولكن خاوية. تقليد الأشكال الكلاسيكية البطولية أو البطولية - الكوميديّة، الحجة الجديرة بالبلاغة الكلاسيكية تؤدي إلى أداء نصي وإلى إخراج ذاتي للغة، وليس إلى العالم وإلى الخيال مثل المجاز الباروك لعالم المسرح، ولكن الفترة البلاغية كلعبة لغة. هذه الكتابة الخاصة بالمبالغة وهذه الحذقة الخاصة بالأسلوب تقفان ضد المستوى المتفق عليه للغة وتعبئة لوسائل الإعلام: أسلوب متقن للغاية لدرجة أنه ينفصل عن أية مرجعية للواقع.

بالنسبة لهذه الوحدة، الاتصال السمعي البصري هو بالتأكيد العدو الذي يجب القضاء عليه، العراك يأخذ مكان النزاع السياسي التلفزيوني أو المسلسل الاجتماعي الثقافي على شباب الضواحي: إنه ليس الحوار الطبيعي الذي يتم تقليده ويقال عكسه، بل الموضوع التلفزيوني حول وسط مقهور ودورات الكلام للمعركة الانتخابية. إنه من الصعوبة أن نثبت تأثير الفيلم الأسود الهوليودي على الكتابة المسرحية لكولتاس (حتى إذا كنا نعرف جيداً عشق كولتاس Koltes للسينما). ومع ذلك، نسجل نفس الفن للتعبير عن وضع مشدود، جو معكوس، تكرار نفس الموضوعات في تمرين أسلوبى ذى مستوى عال. الإضاءة العكسية (مضى - مظلم)، الإبقاء على الغموض بأى ثمن، تأثيرات الواقع وشعر الواقع، هي خصائص الفيلم الأسود التي تنطبق على المسرحية عندما تكون من إخراج باتريس شير (Patrice chéreau).

هل الموضوع يخص هذين التأثيرين الممكنين (التلفزيون والفيلم الأسود) لعملية مؤسسة للعمل الدرامي؟ ربما لن نذهب إلى هذا الحد. سنفترض ببساطة أن كولتاس Koltes يركز على هذه الأشكال كما ننادى على الأرض لى نبتعد عنها بقدر الإمكان.

هذه الوظائف للغة، ووظائف اللغة هذه هي الوسائل الأسلوبية ذات الدقة المتميزة، هذا التركيب للجمل يعطى للمسرحية نبرته الساخرة والتهكمية، مع خدمة الضرورات الخاصة بفن المسرح والمسرحية بصورة كاملة. علم الأسلوب - المُهمل بصورة كبيرة في دراسات النص الدرامى - قد أظهر لنا سعة ودقة فن الأسلوب، وثراء أشكال الأسلوب. ولكن لابد من "تشويه" النص، نزع الأشكال المجردة منه، لإيجاد المعنى المباشر، الساذج ومن أجل أن نقرأ المسرحية فى مستواها الأول:

معركة "فقراء فلاسفة"^(١)، مع اللعب بكل حبال الأداء الدرامى، التقنية الكلامية، مع الانتقال من نقطة إلى أخرى، "يتدخلان" دون أن يقتريا. بالتحديد هذا الترابط بين النصبة اللهوية، المسرحية وفن المسرح ما بعد الكلاسيكى يعطى لهذه الوحدة هويتها وسرها ولا تكشفها، لأن المسرحية لا تفصح عن أى قضية، ولا تحل أى غموض. كان لابد، فى الواقع، أن يكشف فى النهاية عن موضوع عملية البيع، ولكن الرغبة تبقى محجّمة إلى حد كبير...

٤ - بلاغة الخطاب الاجتماعى واللاشعورى: الرغبة المحجّمة.

إذا كانت الرغبة محجّمة، هذا لأن هدفها غير معروف. فإنه لا يمكن أن تكون كذلك دون أن تفقد هويتها ودون أن تفقد المسرحية كل أهميتها. إذا كانت قد غُرِفَتْ، هذا كان يمكن أن يكون: شيئاً استهلاكياً، مخدراً، سلاحاً، أو بصورة أكثر تحديداً، الحب الذى نعطية أو الحب الذى نببحث عنه، لذة أن تقنع الآخر بالكلمة: المعنى الذى يمكن للمؤلف والقارئ أن يتفقا عليه فى النهاية. ما المعنى

(١) من أجل استعمارة عنوان بحث لماريفو L'indigent philosophe, Marivaux.

حيث لا يتبين من هو الاسم و هو الصفة.

الذى يمكن إعطاؤه للمسرحية؟ "ماذا يقول؟" (صفحة ١٤، ١). هذا الشيء البسيط للغاية، ربما: المسرحية والعالم يدوران حول بعضهما لأن لا نجرؤ على قول الرغبة، اقتراحها أو قبولها.

نحن ندخلها فى عالم حيث يكون التبادل والغيرية متوقعين، وبصفة خاصة لعبة الحب "تعبيره غير المبالي، وذلك لأننا لا نريد أن نعطى أو نستقبل، أو فقط نعطى إذا تم العطاء نحونا (طبقاً لقولة "خذ وهات"). لا يوجد حب، لا يوجد حب" (صفحة ٦٠): هذه الصرخة من القلب، كلمات الزيون مع إقرار البائع (لا توجد قواعد...) أسلحة فقط، (صفحة ٦٠)، كل ذلك يؤدي إلى نفس الإثبات لمجتمع متوقف فى اللحظة ذاتها التى تعلن فيها أن كل شيء تبادل، تجارة، عملية بيع بكل الأنواع. المجتمع مسيطر عليه قوة الرغبة وعدم القدرة على قولها أو قبولها. المهتمش (المستهلك) يستطيع، إلى نقطة ما، أن يوقف البائع، يمنعه من سيولة بضاعته، عندما يرفض أن يشتريها منه. وبالعكس، البائع يمكنه أن يرفض أن يبيعها له ويحكم عليه بالاختفاء. ولكن كل واحد منهما بحاجة إلى الآخر، حتى لو ادعى استغناءه عن ذلك. وهكذا تصبح الرغبة المحجّمة وهو يعطل هكذا سير العالم.

الرغبة المحجّمة.

الرغبة - خاتمة عملية البيع، مهما كان الموضوع - لا يمكن تحقيقها، لأن كل واحد يصمم على مواقفه، ويكتفى بتكرار رفضه: قول ما يراد شراؤه أو ما يراد بيعه، ما يراد إعطاؤه أو قبوله. هذه الطريقة التجارية لمواجهة العلاقات الإنسانية^(١) تستبعد أى مشاعر، ولكن أيضاً أى تحقيق للحب. توجد فعلاً فى

(١) كولتس Koltés- Une part de ma re، باريس، Minuit، عام ١٩٩٩، صفحة ١٢٧ .

موقف جامد لعدم إمكانية منطقية، كان يمتد عنها لا كان Lacan بهذه العبارات: "يعتمد الحب على إعطاء شيء لا نملكه لأحد لا يريد". أغلب الظن أن التاجر لا يملك شيئاً لإعطائه، والزيون لا يريد أن يشتري منه شيئاً. إذن "لا يملك الحب"، ولا أسلحة من أجل الإغراء عن طريقه.

الرغبة لم تعد تجد هدفها، لأنه لا يقول اسمه، ربما ببساطة لأنه غير مدرك لهويته الحقيقية، ولا يعلم ما يريد. "الفاعل - هذا ما يقوله لا كان Lacan - ليس من يفكر. ولكن الذي يرغب. ويفهم في هذه اللحظة أن الرغبة غير منفصلة عن الفكر اللاواعي"^(١). يرفض الأبطال أنفسهم ويرفضون العالم الخارجى عندما لا يعترفون لأنفسهم ما هي الرغبة وبالتالي يبحثون عن الرغبة، لأن توقف الرغبة، ربما يكون الزهد في كل شيء، ولكن أيضاً الانفلاق، الانتحار، الموت.

ربما يكون موتاً رمزياً، ولكن على كل حال محايدة الآخر، وبالتالي محايدة الذات، مثل ما يحدث في "الحذف الجدلي" للخصم في نزاع السيد والعبد، كما كان يصفه هيجل Hegel. في الواقع إن لعبة التاجر والزيون معاً لاندفاعهما في معركة فريدة فقط بسلاح اللغة والبلاغة، إن عنف المعركة ليس جسدياً ولكنه رمزي. في مقدمته لقراءة هيجل Hegel، يصف كوجيف kojève هذه المعركة الشبيهة بمعركة شخصيات كولتاس Koltes: "لا يفيد بشيء أن يقتل رجل المعركة خصمه". يجب عليه أن يحذفه "جدلياً". يعنى أنه يجب أن يترك له الحياة والضمير، ولا يهدم إلا استقلاله الذاتى. يجب أن يحذفه فقط كعارض له. وخلاصة القول، يجب عليه أن يستعبده"^(٢).

(١) جاك لا كان La Metaphore du sujet : Jacques Lacan، باريس، Gallimard، عام

١٩٩٢، صفحة ٨٥.

(٢) كوجيف A. kojève. Introduction à La Lecture de Hegel Paris Gallimard. 1947.

عام ١٩٤٧.

التاجر والزيون يحاول كل منهما استعباد الآخر، فى لعبة شبه مازوخية سادية. عن طريق اتفاق ضمنى، من يتكلم هو السيد مؤقتاً، ومن يستمع هو العبد. لا يمكن قول من التاجر أو الزيون، يكسب فى هذه المعركة بأسلحة البلاغة، وهى ليست سوى، حسب رأى أرسنوتوت aristote، البحث عن خطاب قادر على ركوع المستمع، وبصورة أبسط، حسب المنشدين الرومان، البحث عن الجملة التى تقبل. (باسكال جنيار Le nom Sur le bout :Pascal Quignard de la langue، باريس، Gallimard، عام ١٩٩٣، صفحة ٨٥). وبما أنه لا توجد قواعد ولا حب، يلجأ الشاردان إلى الأسلحة، إلى الدبلوماسية أولاً، وعندما لا يكون ذلك كافياً، يلجأ إلى الحرب. لا خيار أمامهما أبداً: عندما يتنازلان عن الرغبة، يتجهان إلى سدّ بائس، غياب التبادل، التجارة، ما يقول عنه بارت Barthes إنه مثل "رغبة الحياد"، "رغبة تعليق الأوامر، القوانين، المعجزة، الإرهاب، الطلبات، جذب المجتمع لصالحى (...)"، رغبة رفض الخطاب النقى للمعارضة، "الرغبة المؤكدة للحياد". الرغبة وحدها يمكن بيعها: "لا نفعل شيئاً سوى البيع، تبادل رغبات"^(١) ويرفضهما للرغبة، رغبة العرض والطلب، يقع الشريكان فى منطقة محايدة، إلى ما بعد التبادل والجدلية، منطقة ربما تكون قريبة من الزهد فى كل شيء والموت غير المبالى. فى النهاية يمكن القول إنها لهما الاختيار بين المعركة المسلحة حتى الموت والحياد الجمالى، المخدرة للعبة اللغة.

(١) بارت Barthes : le desir de neutre , la regle du jeu , رقم ٢، أغسطس

عام ١٩٩١ أنا مدين بهذا المرجع إلى بنهامو Dans la soltude des champs de

coton, Benhamou، برنامج الأوديون عام ١٩٩٥ .

أماكن غموض - تحييد .

لا تقرر المسرحية بين القرار العنيف والتهدة النهائية. هي لا تحلّ غموض النص، وتبقى بشدة أماكن غموضه: هذه الأماكن مأخوذة في شبكة لازمة الرغبة والوحدة. المسرحية تستسلم إلى تعاون غير حقيقي مع القارئ، لأنها توهمه أنه سينتهى إلى تحديد مجاز الرغبة، ولكن تخلط دائماً الطرق، وهي تخذله وتهينه بالإيحاء للشخصيات أنهم يتفاهمون بسرعة، وأنه في الواقع لا يوجد شيء لا يستطيع المستمع الواعي أن يسمعه أو يتوقعه. كم هو خائق الجو في هذه القاعة ذات المرايا الخاصة بعلماء البلاغة.

المناخ.

يمكن أن نصفه بما بعد الحداثة، أو على الأصح - وهو نفس الشيء في الواقع - بتقليد العمل ما بعد الحداثة. في تمرين ساخر للمغالطة الأدبية، البلاغة انتحذلقة للشاردين تستعيد الأشكال المختبرة تاريخياً للكلاسيكية والباروك، مع خلطهم، ولكن بجرعات تجانسية، مع استخدام تعبيرات اليوم ودون الوقوع في فخ الطبيعية الجديدة. "في وحدة حقول القطن" ليست مسرحية عن المخدرات والضواحي، "ليس هكذا تتحدث الطبيعة" (كما جاء في مسرحية عدو البشر (le Misanthrope, I,2) ذوق المفارقة، السيمتريا، التقليد، مزيج النبرات وسجلات، كل شيء متجانس بكتابة كولتاس Koltes. تعميم ربط لكلمتين متضادتين في المعنى، في الأسلوب البطولي - الكوميدي أو في المواقف غير المتجانسة للمشتري والبائع، هو ربط أشياء مكسية الخاص بمجتمع متوقف بسبب الرغبة ورغبة الحياد.

التأثير الناتج.

أثر ربط كلمتين متضادتين في المعنى على القارئ يتأرجح بين حركة إبعاد وتأثير قرب: إبعاد بطولى بفضل الشكل الجميل والبارد، قدم لغة النثر، في متاهة الجمل، وقرب بالموضوعات: المخدرات، الكاسحة، الوحدة، لحظات الأصالة الطبيعية. إذا رجعنا (بصفة استثنائية) لسنوات تكوين المؤلف، نجد هذا التناقض في التأثير المزدوج العكسي لكاتب مثل ماريفو Marwoux وجوركي Gorki. لقد أعجب كولتاس koltes بمسرحية La Dispute من إخراج شيرو Cheréau (١٩٧٣ - ١٩٧٦) وإحدى أوائل مسرحياته كانت اقتباساً لرواية لجوركي Gorki، مرارة Les Amertumes (١٩٧٠). سيذكر دائماً جمالية هذه المسرحية بسبب هذا المزيج غير العادي، البطولى. الهزلى، من تأثيرات الواقع والبلاغة الكلاسيكية الإنشادية.

إمكانية الوصول لهذا العالم الخيالى وأسباب النجاح.

كل هذا يأتى مباشرة من هذا المزج. يجد القارئ حسياً عناصر واقع يعرفها جيداً (الضاحية، الوحدة، العنف غير المسبّب)، ولكن لابد أن يقوم بجهد ليمر بأشكال أدبية معقّدة للغاية وبالية كان يظن القارئ أنه بها قد ابتعد منذ سنوات المدرسة. إذا بدا له النص، برغم صعوبته، متاحاً، هذا لأنه يأخذ طريقاً مخالفاً للطريقة التى يقدم بها تيمة الوحدة هي المدينة، خصوصاً في وسائل الإعلام. اللغة ليست لغة الضواحي الساخنة، الحوارات ليست منقولة حرفياً. لا يوجد أى خطاب ذو هدف تريوى على الظلم الاجتماعى، وهكذا نجد أننا على عكس فن مسرحى ناقد ومناضل للمستينيات أو السبعينيات.

بالفعل الكتابة بها جهد واضح، هي كتابة باردة، مُخففة، سليمة إلى حد مبالغ فيه، تقريبًا على طريقة جنييه Genet وكان يطلق عليه في الماضي La Mademoiselle de scudéry du bague. إنها كتابة أنيقة، متمسكة بالفن للفن، استقراطى الكلمة، سيد عظيم رجل شرير، كولتاس Koltes ليس صبي الضواحي الصعبة، والتي يوجد بها مسارح مدعّمة بشدة (نانتير Nanterre، بوييتني Boligny، كريتاى Creteil)، ولكنه - شيء قلما تم البوح به - أديب، متذوق للجمال، قارئ مثقف جدًا في التقليد الفرنسى للثقافة الرفيعة البلاغية والإنشادية. ومع ذلك فإن المسرحية تحدثنا جيدًا عن عالمنا، عالم يريد أن يكون مطهرًا غير أيديولوجي، تفعليل، إنسانى ولكن لا يهتم بالسياسة، مبنى على التبادل، العملة، الحركة، الفائدة، "الأخذ والرد".

إن نجاح كولتاس Koltes في الثمانينيات والتسعينيات، وإعلان قداسه الراهنة، تأتى إذن من مفارقة: إصراره على عمل فن وليس هدفًا اجتماعيًا ثقافيًا، وأن يعطينا رؤية للعالم من خلال منشور للكاتب رفيع المستوى، بدون وصف البؤس. التوازن بين المجسّد (خصوصًا في أداء الممثلين الطبيعى برغم كل شيء في بعض الأحيان) والمجرد (المناقشة الفلسفية وتحذلق التعبير) يوفر للنصبة فاعلية كبيرة مسرحية. كل عمل جسدى مجسّد (الانتقال على سبيل المثال) يكون له مدى مجازى. الفكر الساخر والنبرة اللاذعة في تقليد فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر تحرّض القارئ على عدم انتظار حلول جاهزة، والتعامل مع المواقف بشك منهجى على طريقة ديكارت Descartes أو شكوكية على طريقة فولتار Voltaire.

٥ - فى كثرة حقول المفاهيم.

ما هى المفاهيم النظرية التى يمكن استخدامها بأولوية فى هذه الدائرة الخاصة "بالوحدة"؟ لقد اخترنا طريقاً مركزاً على القصة، على تطور عملية البيع، مما قادنا مباشرة إلى دراسة الأساليب الأسلوبية، قبل أن نحاول، بلا جدوى، أن نحل غموض هذا العراك. سنكون جاهزين، نظرياً، أن نبدأ من جديد اعتبار من هذا الغموض، ومن أجل ذلك ملاحظة المسرحية بالكامل: من القضية (٤) إلى النصية (A) ووصولها إلى القمة (B). ولكن ذلك قد يثير صبر التجار، لأن "الوحدة تتعبنا" (صفحة ٥٦). فلنكتفى بتوصيل نتائج بحثنا للزبائن على شكل سلسلة ربط متناقضات:

- تجسّد المسرحية الشكل التجريدى للغيرية بكل أشكاله: عملية بيع، تجارة، تبادل، حرب، حوار، حب.

- طلب الحب هو أيضاً طلب موت: "هذا البحث المزدوج هو فعلاً التيمة الأساسية لمسرح كولتاس Koltes"^(١). الرغبة هنا هى الحب أو الموت.

- عملية البيع لا يمكن حصرها فى كاسحة لوطيّة، ولا فى حوار ميتافيزيقى بين فكرين خالصين.

- هذا النص ما بعد الحداثة، ذو الأشكال الجميلة ولكن فارغة، يرفض أن "يتحدث" العالم، يصف ثيابه المعوجة، هو يعمل لميكانيكية غير مرئية، صرح فارغ كالشيزوفرينيا كما يقول باتسون Bateson وبيتهلام Battelheim.

(١) أن أوبرسفلد Anne ubersfeld: Bernard - Masrie Koltes: Anne, اکت سود،

- عدم إمكانية الجدلية توصلنا نحو رغبة الحياد. يفضل منطقة رمادية وسطية بدلاً من تناقضات جدلية مؤكدة. ولكن هل هو الموت أو الحب؟

- عملية البيع - الناجحة أو المفقودة - تتم بين المؤلف (الناجر) والقارئ (الزبون) لا يقول المؤلف ما يريد أن يقوله فعلاً، القارئ لا يعرف قول ما يجمل المؤلف يقوله.

- لا يوجد مثل أعلى، ولكن فقط عملية بيع.

- كان أنوى Anouilh يرى مسرحية "في انتظار جودو" En attendant Godot مثل Les Pensees لباسكال Pascal التي كان يقدمها لافراتليني Les Fratellini. مسرحية "في وحدة حقول القطن" Dans la solitude des champs de coton، بمثابة فكر لا كان lacan في قالب راقص.

تمرينات تحضيرية

١- الخط المقوس والخط المستقيم: دراسة حركة الزبون والتاجر وفقاً لهذين الخطين.

٢- المنطوق: وضع الشخصيات في كواثر مختلفة: في هنجر، في محكمة، على عريتين في موكب ديني أو وثي (تقديم مهرجان الموكب الديني) في مالاجا Passion á Malaga، على سبيل المثال.

٣- "صفوان مستديرات، غير متداخلان" (صفحة ٥٢): الاستفادة من هذا الوصف من أجل إيجاد "المسافة المضبوطة" للشريك و أشكال المقابلة.

- ٤- المباراة: تصوّر أشكال المباراة يمكن أن يأخذها الحوار وكيفية تداوله.
- ٥- عملية البيع: ارتجال الشخصيتين، مع اقتراح رهانات عديدة: مخدرات، جنس، بضاعة محرّمة.
- ٦- الركائز: فى جملة طويلة، البحث عن ركائز (روابط منطقية، وقفات، تنفس، أوضاع، تغير اتجاه)، وتسجيلها فى المكان - الزمان. يتم تفكيك وتقسيم الحركة عن طريق الوقفات، والاندفاعات الضرورية.
- ٧- شكل: اختر لشخصيتك شكل تصميم راقص مدته من خمس إلى عشرين ثانية مع ضبطه بإلقاء الفقرة، وبالعكس.
- ٨- فن المسرح: عمل مونتاج للجمال القصيرة المؤخوذة من المسرحية ملّخص تطوّر التجارة، وضعها فى حوار، ثم القيام بأدائها.

الفصل الخامس

"عملية جرد" (Inventaires)

لفيليب مينيانا *Philippe Minyana*

أو الكتابة الاحتمالية

ترجمة : أ.د. نادية كامل

لو أننا قمنا بعمل قائمة - وهى طويلة - بأعمال مينيانا، فسوف نلاحظ أنه يمتلك عدة أنواع من الكتابة. من بينها مسرحية "عملية جرد" (١٩٨٧) التى تعتبر فى حد ذاتها مرحلة مميزة فى حياة مينيانا الأدبية. فإذا ما ركزنا على هذا العمل - الأكثر شهرة- فسنقوم بتحليل طرق استخدامه للجمل وطريقة كتابته دون أن ندعى أن ذلك هو مفتاح أعماله المسرحية.

تقول الأغنية: "فلنتنزه فى الغابة بينما اللئب غائب": علينا ألا نهتم بشخصية الكاتب أو بالظروف التى جعلت مسرحية "عملية جرد" ضمن مقررات البكالوريا. علينا فقط أن نجرؤ على القيام "بنزهة وسط هذه المنولوجات الطويلة وبين أيدينا أدوات بسيطة مأخوذة من مخططنا: "مشاركة المُشاهد النصية"^(١). إن فن القارئ يكمن مثله مثل فن المُنظَر فى أن يأخذ فى نزته أقل ما يمكن من أدوات وأن يشرع فى السير بجديّة. ولكن أية مسافة نقترحها عليه فى هذه الغابة الكثيفة غابة مسرحية "جرد"؟

تبدو لنا ظروف الاستهلال (١) وإيقاع النص من خلال قراءة القارئ أو الممثل (٢) المحرك الأساسى للمسرحية ولنصيتها (٣) فهى تحدد بشكل كبير اختيار الموضوعات والمبادئ المنطقية $\tau\omicron\pi\omicron\iota$ (٤)؛ و"الصور النصية" التى يعبر عنها من خلالها؛ لم تعد تستعير الشكل المتعارف عليه للحكاية والمسرحية (٥) ولكنها تستعير شكل العوامل الذين يمكن أن يكونوا بشرًا، أو أشياء جامدة أو لفة (٦) من كل ذلك تنتج مقابلة غريبة بين الخطاب الاجتماعى والرغبة الشخصية، بين

١- راجع دراستنا "المشاركة النصية للمشاهد عن الإخراج الحديث لبعض المروض فى أفيثيون" مسرح / جمهور ، أبريل عام ٢٠٠٠

* كلمة يونانية من topos: مبدأ منطقي (الترجمة).

المبودية والعودة إلى الحياة، بين الأيديولوجية والعقل الباطن (٧) مما يفسر الجو الغامض لهذه المسرحية حيث يتصارع المضحك والمؤثر مما يؤدي لدى القارئ / المشاهد إلى نوع من الإضطراب، يحدث تأثيراً كوميدياً ومطهراً في الوقت ذاته (٨).

١ - أحاديث موجهة لشخصية وراء الكواليس

(١) إن عمليات الجرد الثلاث لحياة الشخصيات وآثارها المحتفظ بها في الذاكرة تعبر عن نفسها بشكل مباشر بواسطة مكبر صوت إذاعي أو آلة تصوير تليفزيونية. فالسيدات الثلاث، جاكلين و أنجيل و باريرة - كما تشير الإرشادات المسرحية الأولى - يدخلن في "شبه لعبة"، "سباق ماراثون" للكلمات: يقصصن حياتهن، يقلن كل شئ... (ص:٤٤). معدات غير مألوفة في المسرح: حيث يتظاهرن بأنهن يسجلن فقرة في ذلك الوقت، على الأقل في فرنسا لم يكن هناك ما يسمى بالاستعراض الواقعي أو ال reality show يصبح جمهور المسرح هو العينة التي يختبرون من خلالها أداء المتحدثات. يمتلك مقدمو العرض - ايف ** (المرأة الأولى؟) التي تتلو أسماء المتقدمين و ايجور (السوفيتي المراوغ؟) الذي يشد الخيوط في الاستوديو - القدرة على التحكم في الحديث المتدفق، بانسيابية وترتيب أدوار الشخصيات في سرد سيرهم: فهم يقررون ترتيب المداخلات وزمنها. المتسابقات هن ثلاث حوريات في منتصف العمر أو آلهات الموت الثلاث اللاتي يقاطعن بعضهن البعض طوال الوقت. وهذه المقاطعات ليست سوى طريقة لإرياك المتقدمات أو لإعادة الحيوية إلى الكلمة التي كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقابة المستترة لتبين أى انحدار

* بالإنجليزية هي النص.

** ايف = حواء (الترجمة).

يحدث لاسيما أية إشارة لتفاصيل إباحية أو شديدة الخصوصية. يتم مونتاج الفقرة بشكل مباشر على الأقل بالنسبة لنا نحن مشاهدي البث. إن قوانين هذا السباق بسيطة: الحديث عند الطلب، دون توقف، سرد ذكريات، التحدث دون فقد خيط الكلام ودون أدنى تردد. لا يهم إن كان ما يقال حقيقياً أم لا؛ ما من أحد سيراجع ما يقال؛ إن ما يهم هو السرعة وتدفق الحديث، وصفته، وكثافته. إن المذيعات المتحدثات يقمن بسرد ذكرياتهن دون تفكير في حلقات صغيرة متتابعة، أو مقاطع متعددة وإن كانت قصيرة جداً لأفكار بسيطة تتيح لهن النقاط الأنفاس: ولكن على العكس مع المقاطع التي لا تتيح التقاط الأنفاس تكون الأفكار بسيطة.

تقال الكلمة في حيز مزدوج: هو بالنسبة لهن مكان الإذاعة المحايد الذي لا يحتمل الصمت (بينما يتحمل التليفزيون الصمت إذ أن الصورة القوية تساندن)؟ أما بالنسبة لنا فالمكان هو المكان الملموس الكائن بين الحيز الاجتماعي من حيث جاءت النساء الثلاث، وهو غالباً ما يكون في خلفية المسرح وفي مقدمة المسرح نصف دائرة مضيئة تحدد حيز الكلمة (ص: ٤٤) في هذا الحيز المسرحي، حول مكبر الصوت، لا تستطيع أى واحدة منهن أن تقيم علاقة مع منافستها، إلا بواسطة إسكاتهن والاحتفاظ بحق الكلمة أطول فترة ممكنة.

يقول مينيانا عن هذا المسرح "المسرح - السرد".^(٢) أليس من الأفضل أن نتحدث - رغم ما يقوله المؤلف - عن "مسرح غير موجه لأحد": كل واحدة تُحدث محاوراً غير مرئي من المفترض أن يكون داخل الكواليس أو لجمهور افتراضى جمهور الإذاعة. وهذا تماماً هو عكس ما يكون موجهاً إلى جمهور حاضر يتم

٢- "المسرح - الحد لفيليب مينيانا" في مجلة أفان سين تياتر أول مايو عام ١٩٨٧، رقم ٨٠٩، ص. ٢١.

التفاعل معه كما يفعل الراوى الشعبى. الكلمة هنا شديدة الذاتية تركز على الرغبة فى الإقضاء والإطالة فى الحديث دون أن يكون هناك أمل فى إقناع محاور ما مثلما يحدث عندما يوجه الكورس أو الجوقة اليونانية بعض الملاحظات أو يصل إلى استخلاص نتائج ما دون أن تكون لديه الرغبة فى التواصل مع الجمهور. إن الشكل النهائى لهذه الأحاديث الثلاثة يتم بواسطة خطاب توفيقى: يستخدم قصص الحياة كمادة أولية موهبا الجميع بأنهم يتحدثون بحرية كاملة، محاولاً المستمع إلى متلصص مقبول، يفتح أمامه الطريق لمعرفة الأسرار الصغيرة، لكن دون إثارة اشمئزازه.

هل يترك هذا التشكيل نفسه كى ينقلب رأساً على عقب؟ إن هذا القيد المزدوج (double bind) * الذى "يفرض" الحديث "بحرية" الا يمكن أن يتحول بواسطة متحدثاتنا الماهرات؟ تلك هى مجازفة المسرحية الحقيقية كما لو كان علينا أن نجعل برودة أجهزة الإعلام تواجه اللغة الشعبية الأنثوية الماكرة. ولكن أليست المعركة غير متكافئة؟

٢ - إيقاع نثر

إن الظروف التى تصاحب التعبير اللفظى هذه تجبرنا على أية حال على أن نهتم ببعض القواعد البسيطة التى تخص طريقة إلقاء النص وإعطائه إيقاعاً محدداً. فالاهتمام بالإيقاع يضاف عليه معنى وصلابة. إن كل متحدثة حرة فى أن تقوم باعترافاتها فى الحيز المطلوب (نصف الدائرة) والوقت المحدد. عليها فقط أن تتحدث دون توقف، تأخذ فى الحديث مباشرة، ثم تتوقف فجأة دون أن

* بالإنجليزية فى النص. (الترجمة).

تتذمر. إن هذه القيود اللغوية تعطى الإلقاء إيقاعاً وسرعة لم تحددها علامات ترقيم بل تركت مفتوحة حيث لا توجد أى فصلة أو فصلة منقوطة أو نقاط وقوف. على القارئ (أو الممثل) أن يحدد أين يتوقف وأين يربط بين الجمل، وأين يجمع بين مقاطع الجمل ومتى يتنفس ومتى يجعل النص يتنفس براحته: تنفس عضوى كما تقول عن حق كاترين هيجيل^(٣) حيث يشمر الممثل أنه كلما تسلسل بين توقف الأداء وبين موسيقية النص، كلما اتضحت المنافسة واقتربنا من زمن السرد وأخذ الإيقاع فى عدم الانتظام وتزايدت السرعة وتكررت الموضوعات. مهما انعدمت علامات الترقيم فمن الممكن الوصول إليها ووضعها فى أماكنها: إن غيابها ليس هدفه تسهيل انسيابية الكلام. أن نقرأ المسرحية بمعنى أن نضع إيقاعاً للنص بتقسيم انسياب اللفظ بوقفات صغيرة وزيادة سرعة الكلام.

إن هذا السياق الجهنمى يأتى بلفة، أو إن شئت الدقة، يأتى بقراءة آلية، دون أن تتمكن الشخصية من أن تستدرج نفسها فإن المسببات والتسلسل والتبريرات والترابطات تتم بشكل آلى. إن السرعة الشديدة للكلام تعمق الرقابة كما أنها تعمق فى نفس الوقت الشاعرية أيضاً والتأثير كما تمنع أيضاً الضحك اللاذع فى انتقاده والحكم المبالغ فى القسوة.

إن سرعة كهذه تناسب تدافع الكلمات: شكل منطقي للإفراط فى الحديث. إن ترويعات السرعة داخل كل مقطع من الحديث وداخل المسرحية كلها يعطى للعبة الإذاعية صبغة درامية. إن القارئ، (المستمع المفترض) يشعر وهو يستمع أنه غارق فى فيض من الكلمات التى تسكره والتى لا يستطيع أن يحصى نفسه

٣- فى اليوم الذى كرمه المسرح المفتوح لفيليب مينيانا الموافق ٤ مارس عام ٢٠٠٠ .

منها إلا لو تابعتها كلمة كلمة. وهذا الفيض مستمر لا ينضب أبداً حتى لو تغير المتحدث. ليست الصعوبة في التحدث ولكنها في التوقف عن الحديث، في أن ينتظر المرء دوره في الحديث كي يستطيع أن يفكر فيما قيل.

ما من نص موازٍ ولكن نص متكامل* يحجب كل ما قيل ويقوم بمحوه. كما لو أن النص والمستمع لا يملكان الوقت الذي يتيح لهما اختزان أى شئ في الذاكرة: ذكرياتهما، ماضيهما، تهرب منهما كلماتهما الحميمة:

ما أن تبدأ جنيات الجحيم الثلاث في الحديث حتى لا يتوقفن؛ إنهن شبه منقادات يملأن أى فترة صمت لاسيما بما لديهن من (أشياء - تائم) وكلماتهن ليست على الرغم من ذلك كلمات انتقامية، فهى لا تهاجم سوى الذكريات التى تقاوم وهى تتكاثر من تلقاء نفسها تنوء أحياناً، ولكنها كثيراً ما ترسو على ريط معتع وغير منتظر للأفكار* كان مارسيل عنيدا وقد انتصر على بواسطة شركة الكهرباء* (ص. ٥٢).

لقد مر التيار... فالسببية أو التسلسل الزمنى كثيراً ما ينقلبان رأساً على عقب: "لقد خائنى مع عاملة التليفون وتزوجنا فوراً بعد ذلك". (ص. ٥٢) على المستمع أن يربط بين الجمل ويفهم المعنى الذى تؤدي إليه السرعة: كان والدى ينام وحيداً، فقد ساقاً فلقد شارك فى ١٤-١٨* (ص. ٥١). لو اتبعنا منطق الجملة فعلياً أن نفهم الآتى: إنه ينام وحيداً، إن مساقه ليست بجواره لقد فقدناه فى الحرب. تظل اللغة دائماً خلف الحقيقة.

* نص موازى: sous-texte و نص متكامل sur-texte

* الحرب العالمية الأولى (الترجمة).

"فليستقد من يفهم" ذلك هو التهديد الدائم الذى نقابله فى نصوص مينيانا. إنه يدعونا للتواصل من خلال هذا الفيض من الكلام، أن نلتقط سريعاً ما تسريه كاتمات الأسرار الثلاث سواء كان ما قلناه قد قيل بالصدفة أو أنه قد قيل دون وعى منهن والذى يجعله مينيانا محسوساً فى المحتاج الذى قام به باقتدار كامل.

على "المستمع" أن يتبع مسيرة الممثل الذى يلقي بنفسه فى النص كما لو كان مقطوعة موسيقية أكثر من كونه دوراً مرسومًا. وهذه المقطوعة ايقاعية وموسيقية أكثر منها دلالية أو لغوية: فهى لا تحافظ على أى توقف أو صمت أو ابطاء أو علامات، وهى ليست سوى مجموعة من الزخارف ومن أدوات التحويل والقنوات والأنابيب حيث تجرى الكلمات بانسيابية شديدة دون عوائق.

تدخل المثلة داخل هذه المقطوعة النظيفة، فتترك العنان لصوتها وإيقاع الكلمات ومن ثم تتقمص الشخصية بفضل وجودها وما تملكه من أشياء ويفضل شخصيتها المكتسحة والفاشلة برغبتها أحياناً. رغم هذه الإيقاعات والسرعة وأنغام المقطوعة، فإن الممثلين أحياناً "لا يشعرون بقيمة ما يقولون" (حسب مقولة ماريفو بخصوص من يمثلون أعماله) وإن كانت كل هذه الأشياء أشياء أساسية تسبق المعنى والأسلوب وخصائص النص وتجعل من الحدث والقضية والأحداث الدرامية أشياء ثانوية بل وغير موجودة.

٣- النصية الخبيثة (المداجاة والتكم)

نعنى النصية ما يسميه الآخرون خصائص الأسلوب والكتابة وهى تنجم من الظروف المصاحبة للتعبير اللفظى التى تكسب الموضوع ديناميكية وإيقاعاً وموسيقى.

ويجئ حديث المتسابقات على شكل مقاطع مضغوطة: فى البداية يقاطع مقدمو العرض المتسابقات، ولكن حديثهن يطول ويتوج فى نهاية المسرحية بثلاث

منولوجات طويلة (ص. ٦٠-٦٦) الطبعة الأولى^(٤) كانت تضم ثلاث منولوجات متصلة؛ أما في الطبعة التي نرجع إليها^(٥) فإن تنوع الأدوار في الحديث، وذلك ما فرضه العاملون بالمسرح، قد أعاد للنص قوته الدرامية. لقد كسب مينيانا عن طريق حركة الممثل ما خسره بتقديمه الأفكار (مثلما هو الحال عند توماس برنار) كما أنه اضطر للانصياع لمتطلبات المسرح ولهفة الممثلات.

لا يكف النص عن "العدو" ويظل دائما مفهوماً؛ فلا يوجد أى غموض يعوق الفهم: فالجمل قصيرة، مباشرة لا التواء فيها؛ هي عبارة عن مجموعة من الخطوط المستقيمة الموجهة المرسومة التي يسهل نطقها. تحدد ايقاع المقطوعة حركة خفيفة، وسرعة تتزايد، ونغمة منضبطة. بحذفه فترات التوقف ومساوئ الحوار مثل ("أوه" و "هيه" و "آه") يصل مينيانا إلى تطوير للغة التي أسئ استخدامها فاصبحت شبه مبتذلة. وهو يعمد إليها حيويتها عندما يشكل ايقاعاتها من جديد مخلصا إياها من الشوائب ومركزا على المؤثرات.

إن تحويل قصة حياة انسان إلى نص معجمي مكون من عبارات جاهزة سبق أن استعملت وجريت ألف مرة يؤدي إلى خلق منحني لحنى متناسق، ليست به أية مبالغات، كما لو كان المراد منه الإيجاء بلعظات الذروة ولحظات الإنهيار لموقف حياتي ليست به تنويعات كبيرة ورحبة وإن كان دائم الحركة. وإن مادة هذه اللغة هي مادة لغة شعبية شفوية وإن كانت ليست لغة عامية أو مبتذلة، لغة الأرمينييات والخمسينيات. ولكن هذه اللغة هي أيضا لغة الثمانينيات وقد امتزجت بثقافة ما بعد الحرب وما بها من أساطير. إن هذه اللغة الشعبية

٤- في مجلة الأفانسين تياتر عدد ٨٠٩ - ١٩٨٧ .

٥- حجرات ، جرد ، أندريه ، آديسون تياترال باريس ١٩٩٢ .

بمفرداتها وتراكيب جملها بها شئ حقيقى ومذاق مميز ، لأنها تبتعد عن التجريد، عن اللغة الخشبية وعدم القدرة على الكلام وفقر اللغة المقسمة الحالية. لقد أعيد بناؤها تماما بفضل تركيبات مينيانا المركزة والمنغمة. وتمت تقية هذه الشفهية بواسطة نص شرعى، وبلاغة لفظية سبق أن تمت تجربتها وصياغة تبعث على الاطمئنان كما لو أن سيناريو هذا العمل وما جاء به من مقطوعات كان متوقعا وهو يخضع مفردات النص ودلالاته لإيقاع النص وتركيبات الجمل. من تزاوج هذه البلاغة الكلاسيكية والمفردات الشعبية أو المبتذلة تظهر لنا الجمل التى تجمع بين الهزل والجد.

"بينما كان يقذف / بأوانى الطهى / فى الهواء

ويتميز بطيع مثل طيع الخنازير

و بالرغم من مهارة يديه

إلا أن رئيسه قد فصله من العمل" (ص. ٥١)

إن الإيقاع الثلاثى للجملة الأولى (٩ - ١٠ - ١١ مقطع) تتعارض مع الجملة الثانية ذات الثمانى مقاطع ومع المضمون التافه للواقع المحزن.

لا تتضمن المفردات الكثير من الكلمات الشعبية التى أصبحت الآن قديمة أو موحية، مثل "Jules" أو "Tubard" و "Tambouille"، "toubib"، "carabiné" أو "cuistot". *

* Jules : اسم يوحى فى التراث الشعبى بالزوج أو العشيق.

Tubard : فى اللغة الشعبية شخص مريض بداء المل.

Tambouille : طببخ غذاء مطهى متوسط الجودة.

toubib فى اللغة الشعبية تمنى طبيب.

carabine : فى اللغة الشعبية تمنى قوى ، عنيف.

Cuistot : فى اللغة الشعبية تمنى طبّاخ

إن إعادة تشكيل المكان ليست دائماً مكتملة عند مينيانا ولا تأخذ الأشياء عنده طابع البيئة المحيطة ، ولكنها فى أغلب الأحوال تكتفى بالإيحاء. يُبرز الأسلوب كلمات قديمة غير مستعملة أو مر عليها زمن طويل ويتزين بها كما لو كانت فراشات غريبة مهددة بالانقراض. يسلط الضوء على تفاصيل أو صيغ وتعابير مضحكة أو نقد مستتر: "ونزعت عنك أنت بلوزتك ورفعت طرف ثوبك وقفزت فوق المتوسيكل كان لديه موتوسيكلأ سميناً وذهبنا لنفعل ما علينا فعله" (ص. ٥٠) إن أدب مينيانا وعنايته باللغة الحقيقية قد استطاعا أن يغيرا من الواقع: إن لفظ "أنت" هنا يرمز الى التبسط فى الحديث أما صورة "الموتوسيكل السمين" والتعابير المخففة ("ما علينا فعله") فهى وسائل كلاسيكية تهدف الى تجميل الواقع. نحن بعيدون عما يسمى إعادة بناء التشكيل الإجتماعى - اللغوى للمكان الذى يصلح للعمل الوثائقي أو لمسرح المستنليات والسبعينيات الذى يصور الحياة اليومية مثل مسرح Wesker و Kroetz و Wenzel و Tilly مما يجعلنا نبتعد عن التحليل الاجتماعى - اللغوى أو التقليدى أو أن نبحت عن أية روابط منطقية داخل النص، لأن المؤلف قد عمل بتأن كامل على الوثائق الخاصة بهذه المرحلة (تسجيلات ومقابلات مينيانا مع تلك النسوة) وذلك بهدف اثبات أن افساد لغة الشخصيات - وهذا ما يفعله المسرح الذى يصور الحياة اليومية - لا يدخل ضمن اهتمامات مينيانا. إن أسلوبه يبتعد عن بعض القواعد اللغوية مما يساعده على الإيحاء بعالم خيالى. إن الاهتمام بالبلاغة والأسلوب وشاعرية الصور والمقارنات وتحديد مستويات اللغة، والمونتاج الإيقاعى والمسموع كل هذا يدخل فى إطار دراسة الأدب أكثر مما يدخل ضمن دراسة الموضوع أو ضمن الدراسة الاجتماعية للغة أو الدراسة الأيديولوجية.

هنا تأتي المفارقة: إن أحاديث النسوة الثلاث سجلت ثم كتبت بعد ذلك ^(١) من الذاكرة بطريقة شبه تسجيلية ولكن هذه المادة الأولية - التسجيل - تم العمل عليها كما تمت صياغتها. إن تدخل المؤلف هام وأساسى: فهو يضغط هذه المادة، ينقيها، يعمل عليها، يرفعها، يستخرج منها الفكاهة والتهكم ويصنع من هذا الغداء النقي قصيدة محبوبة الطهى، ناضجة تمامًا للمسرح.

ويكفى كى نتأكد من ذلك أن نراقب السجع الذى تقابله فى بعض المونولوجات فإن باريرة تذكر، على سبيل المثال حياتها فى شارع Poulet ومغامرات son époux زوجها مع عشيقته sa poule ، وهى تستخدم فى إطار ثمانى سطور مجموعة من الكلمات التى بها صوت الـ "ou" مثل : "course" , "poules" , "boulot" "poulet", "époux", "poule", "rousse" (ص. ٥٧)، مما يجعل هناك تعارضاً مركزاً على كلمتى "époux" , "poule" العشيقة/ الزوج الذى يشكل العالم الدلالى (والزواجى) حيث يدور كل شئ حول امرأة محورية poule / é / poux .

فما هى القيمة الشاعرية والنفسية لهذه الأصوات؟ على كل مستمع أن يجمع عن وعى أو عن غير وعى بين الصوت أو "ou" و بين الشكوى أو الألم أو الرقة. فى كلماتها الأولى (ص٤٥ ،) تحدثت جاكين وهى ممسكة بالإناء فى يدها عن couches "طبقات" المشاعر التى تلمسها touche؛ مركزة هى أيضاً على أصوات "أو": "ou" فى كلمات مثل: (souris, bouche, ouverte, boule,

٦- راجع فقرة المقابلة المنشورة بمجلة اهاف سين تياتر - مرجع سبق ذكره ص٢٧ والى استخدمت نموذجاً لمونولوج جاكين.

* معناها على التوالى "سباق، عمل، عشيقات (أو دجاجات وفقاً للمسياق) ، ذات الشعر الأحمر، عشيقة ، زوج، دجاجة صغيرة". (الترجمة) .

toujours, tout) وكلها كلمات ليس بينها أى ارتباط دلالى إن لم يكن اثاره ذكريات

مشاركة sous - venir بمعنى أن نحضر venir ما هو تحت sous الحاضر**

إن كتابة شاعرية كهذه الكتابة غالباً ما تميز المتولوجات دون أن تظن الى ذلك النظرة المتسرفة، لأن الكلمة المنطوقة توجه الى الأذن والى الذاكرة السمعية. فتصبح الكتابة أقرب ما تكون الى المقطوعة الموسيقية أو إن شئنا القول بناء يمكننا أن نسكن فيه أو منظرًا طبيعيًا نستطيع أن نكتشفه، أو أثر علينا أن نتبعه أو صقالة علينا أن نشيدها حتى نصل من خلالها الى المواقف والشخصيات.

ولكن علينا فى البداية أن نعرف كيف ننصت إلى شاعرية النص، نكتشفها من خلال الأصوات، والإيقاعات، وحفيف اللفة (كما يقول بارت) كل شئ يمكن أن يكون شاعرياً بالنسبة للمستمع الجيد حتى أسماء الشخصيات : جاكين ميتتال Mettetal واثائها المعدنى métallique واللعب على كلمتى mets étales*** ؛

إن بريارة فسليه Barbara Fesselet تهوى "ذلك الشئ" (ص ٤٨) حتى ولو كان "الجنس لا يكفى لحياة الزوجين"؛ أما انجيل روجو Angèle Rougeot ذات الثوب "ثوب الحب القبرى" (ص ٤٠) الذى ما كان يمكن أن يكون غير أحمر مثله مثل العشق.

إن كافة هذه الأساليب اللغوية والعناية بدراسة الأسماء تخضع لفن مينيانا فى الكتابة الذى أخضعه فى كثير من الأحيان لمن أستمع اليهم. فبفضل مهارتهن

* معناها على التوالى: فأر، فم ، مفتوحة، كرة، دائما، كل.

** Souvenir : ذكرى (الترجمة) .

*** بمعنى ضاع و ايسط المترجمة.

فى السرد أمكن للنسوة الثلاث أن يعدن بناء عالهن وأن يربطن بين الأحداث التى مرت بهن بواسطة موضوع أو كلمة. إنه البحث عن الزمن الضائع* ولكن فى نسخة بورت دى بانتيولييه. هناك وفقا لما يقول مينيانا كتابات تبعث على النشوة وأخرى تبعث على الحزن. لماذا لا أعلم^(٣).

على الرغم من موضوع المسرحية إلا أن طريقة كتابتها وأسلوبها يبعثان على البهجة. إن الكتابة هى حصلة الجمع بين النص^(٤) و الدرامية (من I الى IV) وغالبا ما تكون الكتابة أكثر جدية وكثافة من المسرحية (للمسرح قواعد الثابتة مثل الحبكة والقصة، والحدث والمعنى) وهذه القواعد كثيرا ما يتم إهمالها كمتطلبات مسرحية وادخالها فى النص وطريقة سرده. يبقى نص المسرحية وأسلوبها حيث تظهر كل الأساليب الأدبية التى يجيدها مينيانا. إن هذا الأسلوب ملتو بعض الشيء: فهو يدعى أنه يورد حكايات حقيقية وأنه لا يتدخل فيما يقال، بينما فى الواقع يظل مؤلف المونتاج والإعداد حاضرا يعد أساليبه الأدبية ويضيفها للحكايات. فى إعداد النص تستعمل:

-السخرية فى خلط التيمات المصنوفة دون رابط ظاهر (مثال: انجيل، ص. ٤٨)

* إشارة إلى رواية مارسيل بروست الشهيرة M. Proust :A La Recherche du Temps Perdu

٧- فيليب مينيانا "برج مونيتى" كراسات بروسييرو رقم ٣ عدد ديسمبر ١٩٩٤ ، ص.٤٥.

٨- أنظر هامش رقم ١ .

- مجموعة النظائر المتشابهة التي تختلط، بعنصر خارجي غريب مخالف.

- المبالغة الملحمية في التعداد.

إن هذه الكتابة وهذا الأسلوب المتوى يميذان للعمل صبغته الأدبية والبلاغية؛ فيصبح عملاً فنياً شفهياً يعنى مسرحية "مكتوبة" وليس نصاً وثائقياً أو "سيناريو كلينكس". تكمن المتعة في قدرتنا على التقاط كل تلك الأساليب الأدبية وبالنسبة للنسوة الثلاث في الانتقال دون عناء من فكرة إلى أخرى ونقل تسلسل الزمن الماضى إلى ما يؤدى إلى الزمن الحاضر. ولكن ما هي التيمات أو الموضوعات التي تظهر داخل هذا العمل الممتع؟

٤- تيمة مضمون يشمل كل التيمات (على طريقة وضع الأشياء في سلة المهملات)

من غير المجدى أن نسرد كل التيمات لهذه النصوص، إن ذلك يستوجب إعادة صياغة المسرحية تقريباً، حيث أنها تتلخص في جرد كمية كبيرة جداً من الذكريات المتجاورة دون نظام داخل نص وصفي يفترض أن يسرد كل ما فعله المرء طوال حياته. توجد تيمات عديدة، وأحداث، وجمل مبتذلة، ومبادئ منطقية *topoi* كثيرة لدرجة أننا بعد فترة نكف عن ملاحظتها ونبدأ في الإهتمام بشئ آخر غير تعدادها؛ مثلاً نهتم بطريقة تحدثن عن حياتهن، أو الأصوات التي تفضلنها أو تقنيات السرد التي يستعملنها بمفوية تامة.

إن التزام هؤلاء النسوة بالتحدث عن حياتهن، كل على حدة، معادئة نفسها دون أن تتمكن من المناقشة مع منافستها، يعوق وجود أية حبكة مشتركة بينهما:

Scénario Kleenex *

ترتبط بالظروف المصاحبة للتعبير اللفظي لذلك لا نجد أية عقدة مسرحية ولا أزمة ولا تطوراً لسير الأحداث ولا فاجعة أو خاتمة. لن نعلم من الذى كسب الجولة، فكل واحدة منهن ستحصل على "نصيبها من الفطيرة" (ص. ٦٦) أهو تتويج أم أنه نصيبهن من المواساة؟

إن التسلسل الزمني تحدده أوقات أربعة هامة: تقديم المتسابقات وأشياءهن التمييزية؛ (ص. ٤٥) بداية الأداء وهن أسفل الصور (ص. ٤٩)؛ الجلوس على ثلاثة مقاعد بدون ظهر أو ذراعين (ص. ٥٢) مسألة أسباب الاختيار؛ (ص. ٥٩) وتوزيع الهدايا قبل المنولوج الختامى (ص. ٦٢).

داخل هذه الأطر الزمنية الأربعة ورغم غياب خط الحدث فإننا نلاحظ عبارات وتيمات كبرى ومبادئ منطقية مجدولة بعضها ببعض: أحيانا يتعلق الأمر بالأمراض أو بأشياء تمييزية وما تثيره من أفكار، أو بالأزواج أو العشاق، بالحروب أو بالموتى. نادرا ما نتحدث النسوة عن الحاضر إلا عندما نتحدثن عن أماكن سكنهن أو حالة أجسادهن (ص. ٤٦ و ص. ٦٤) ولا نتحدثن أبداً عن المستقبل.

على الرغم من غياب الحدث (بالمعنى الدرامى) وتراكم الذكريات المبعثرة والحجج فإن كل مونولوج، حتى ولو تمت مقاطعته فجأة فإنه يتشكل مرة ثانية حول قصة مناسبة ذات مراحل واضحة ومترابطة بشكل منطقي. وذلك وفقاً لما قامت بتحليلها نظرية السرد (التي تدين كثيراً للسرد الشعبى) فلنأخذ على سبيل المثال تقديم شخصية جاكليين (ص. ٤٥ - ٤٦)؛ سنجد المراحل الضرورية لأى سرد (طبقاً لنظرية لايوف: Labov):

- ١- ملخص - إعلان: " مساء الخير! كم أنا خائفة..."
- ٢- موقف - توجيه: " لو كنت ابتسم [...] فذلك لأنى مضطربة"

٣- تعقيد: "لقد تمبت من إنائي إنه كل حياتي ..."

٤- تقدير: "لم يعد عندي عشاق إلى الجنوب اذن"

٥- قرار نهائي وختام: "لماذا تبتسمين هكذا [...] رغم الحياة التي عشتها"

إن الراويات الثلاث بطبيعتهن متمكات تمامًا من هذه الطريقة الكلاسيكية في السرد. أهمية الحديث عن الأمور ذات الأهمية، الوضوح والإيجاز مما يجعل النص واضحًا وموجزًا. إن كل "دفعة لغوية" (عدد النقاط انفاس بين نصيري سيارة) مركزة على فكرة بسيطة وعادية، على قصة أولية، على مبدأ منطقي أو حكاية مطمئنة. وكل فكرة تبدأ وتنتهي في نفس الوقت وفقًا لحكمة ضمنية أو مقولة شائعة عامة وغير قابلة للنقاش.

فلنكتفي بمقارنة جمل الشخصيات الأولى:

جاكولين (ص ٥٠) مقولة: كنت دائمًا مريضه و لكني تقلبت على المرض

مكسيم: من الممكن دائمًا أن نتقلب على المرض

أنجيل (ص ٥٠) مقولة: "من حسن الحظ انه كان من الممكن ممارسة الجنس مع مارسيل".

مكسيم: هذا شيء لا يعلى عليه شيء

برباريه (ص ٥١) مقولة: "كان الجحيم بعينه"

مكسيم: عندما لا يكون الرجال مرغوبين، يكون هذا هو الجحيم.

المسافة قصيره بين المقوله و بين الحكمه يجتاها المستمع ببساطه دون أن يكون لزاماً على الشخصيات ان تتطرق صراحة بالحكمه. أن "بلاغة التيمات" تكمن فقط في سرد عدد من التأكيدات و الحقائق. انها تسطع بفضل تقاضتها وتكرارها ولكن علينا ان نحذر من عفويتها: فهي تضع المأسوى و المبتذل الخاص والعام في نفس المستوى، كما أنها تتنقل ببساطه من تيمه لأخرى دون أن يكون لدى المتحدثين وقتاً كافياً للتفكير فيما يقولون وأن يكون لدى المستمعين وقتاً للتفكير فيما يسمعون. إن الحدث التقليدي الذي يدور بين أبطال العمل المسرحي قد استبدل بعدد من اللقطات المنفصلة، فأصبحت المسرحية مجزأة لأجزاء تحاول فيها كل واحدة من النسوة الثلاث أن تشكل حياتها و أن تعطىها معنى وتثبت لنفسها أنها كانت حياة مليئة بالأحداث و بأن حديثها يتفوق كثيراً على حديث الأخريات. إن السرد ضمن هذه المنافسة يصبح هدفاً في حد ذاته. فهو من ناحية يصبح مهدداً بفقدان مصداقيته ومن ناحية يبرئ الراويات اللاتي لا يمكن أن تصدر حكماً على ماضيهم و لكن على قدرتهم في استحضار ذلك الماضي و التحدث عنه. إن عبارة "كيف يروى؟" أهم بكثير من "ماذا يحكى؟" تظهر الحكمة الدرامية أكثر مما تظهر أحداث و قصة المسرحية التي تروى من خلال مجموعة من الأحداث (وهي قليلة للغاية: تقترب المرأة من مكبر الصوت تتحدث ثم تتوقف). إن عملية التحدث - شكل التواصل داخل هذه المنافسة - هي الأداء الوحيد في هذه المسرحية، أما القصة و نوع المسرحية و الزمان والمكان فيأتى في المرتبة الثانية من حيث الأهمية. إن بنيتى السرد و الأداء (مستوى ٢ و ٣ من الشكل) قد همشتا: ما من وسيلة لتأمل جدلية الحدث المتعارف عليها؛ إن كل الأحداث تتم عن طريق سردها و أدائها وأما تعارض الشخصيات و الأفكار فيتم تهميشها، إن ما يهم هو كمية المعلومات التي تبت عبر

(الإذاعة و التلفزيون) من تراكم التعبيرات و إيقاعات وتدفق الكلمات. لذا يجدر دائما أن نهتم بشكل النص وذلك بالمعنى الهندسى وطبقا لمفهوم بارت؛ من الشكل المعبر عن "الرياضة البدنية أو شكل الأداء التوقيعي" من "حركة الجسد أثناء أدائه"، "حركة المحبين أثناء ممارسة الحب"^(٩) من خلال هذا المفهوم المكانى الشكل نستطيع ان نقرأ هذه المسرحية، ونفهم البيانات الحاسمة التى تلتها. إن رأى مينيانا فى المسرح ينطبق على مسرحيته: "إن الكتابة الحديثة لا تولى اهتماما كبيرا بالقصة أو الشخصيات أو الأحداث (كما اهتم باستكشافها المسرح الأنجلوساكسونى). هناك "الكلمة" وهناك "الأشخاص" التى تتكلم. و من ثم تملأ الكلمة الفراغ"^(١٠) ولكن شكل هذه الكلمة التى تملأ الفراغ و هذا التفتيت للحدث المركز على تفاعل الشخصيات وتهميش قصة ذات أبعاد درامية و اضحة و أفكار ملموسة لا تتم عادة لصالح النص "الكتابة" المتروكة لذاتها و الخاضعة للمونولوج الداخلى أو النابعة من عملية الكتابة الفورية. إن أهمية النصية تحددها وتراقبها الوسيلة الإعلامية التى بفضل إيف وايجور و بفضل "انضباط المدعوات لا تترك النص ينحرف. حيث لا يوجد قلب فى المواقف التى يمكن أن تجعل اللاعبين يعارضن أو يهدمن ما تقوله وسيلة الإعلام الإذاعية. و بهذا التحديد و بقيادة من السرد البدائى لثلاث سيدات تحتفظ النصية بقدرتها الوصفية الناقلة للواقع. إن عملية إعطاء بيان مفصل عن كل شئ ليس مجرد

٩- رولان بارت مقتطفات من الخطاب الماطفى ١٩٧٧ الأعمال الكاملة "المجلد الثالث"

باريس - لوسوى ١٩٩٥ ص ٤٦١

١٠- فيليب مينيانا، خطاب الأطلسى ، استشهد بهذه الفقرة فى "حجرات" و "عملية جرد"

ملف مارى - بيا بيرو، 1999 CNDP ص ١١

* بالإنجليزية فى النص (الترجمة).

لعبة سطحية و شكلية تقوم بها النساء أو يقوم بها مينيانا، إنها ليست Stream of Consciousness⁽¹¹⁾، أو مونولوجًا داخليًا يترك العنان لانسياب اللاشعور مع انسياب الكلمات. إن له أهمية كبرى: تحديد قيمة حياة بأكملها، و معرفة قدرها الحقيقي. فالنساء الثلاث يتعاملن مع مواد ذات قيمة مالية. كلفتن الكثير و يردن الآن التخلص منها بأعلى سعر ممكن. حياة مضت لأبد من استغلالها في البيع و هي القيمة.

٥- مسرح النقات غير المترابطة

٥- ما من شئ مأساوى في هذه العملية شبه التجارية: إنها ليست بستان كرز يضفى به، أنها حياة يمد خلقها بواسطة الكلمة، مرة أخيرة ونهائية. إن ربات البيوت الثلاث يريطن الشئ بالشئ و يستمدن الذكرى تلو الذكرى، وهن لا يواجهن مجادلات أو أفعال و لكن مثلن مثل متسابقات الماراثون لا يقاومن أهكارا أو أعداء و لكن يبدأن بمقاومة انفسهن. لذا علينا أن نهتم بمنطق و ترتيب الكلمات في النص، بمعنى الطريقة التى نتابع من خلالها وحدات التنفس إذ تطرد الفكرة السابقة وتتبع مكانا للفكرة القادمة ولا نهتم كثيرا بمنطق الأحداث و القصة.

إن المسرح الكلاسيكى و دراسة "الأشكال النصية" التى وفقا لما يقوله فينابير Vinaver⁽¹¹⁾ تقوم بالتعريف بكل العلاقات الممكنة بين الحوارات لن تعنينا كثيرا في هذه الدراسة حيث إنها لا تنطبق على سلسلة الحكايات التى ترويها

١١- ميشيل فينابير، كتابات مسرحية Acte Sud ١٩٩٣ ص ٩٠١-٩٠٤

النساء كما أنهم لا يدخلن فى صراعات مباشرة بسبب شئ مشترك بينهما، أو لو أننا أردنا أن نلجأ للأشكال النصية فيجب علينا أن نجعلها تتلام مع المنطق الاستطردى لكل مونولوج من مونولوجات مينيانا. و نلاحظ أن المونولوج تحركه قوة اندفاعية شديدة، و يقوده منطق داخلى علينا أن نكتشفه يعطى للنص معناه سواء أسمينا هذا المعنى إيقاعاً أو موسيقى الكلمات أو مقطوعة موسيقية أو شكلاً نصياً أو استطراداً أو نصية أو إن شئنا القول فى لفتنا المادية: كتابة. سنكتفى ببعض الأمثلة فقط من هذه الأشكال النصية لنطبقها على منطقية النص.

إن تداعى الأفكار شئ دائم حتى وإن تم فرزها وإن كانت معروفة سلفاً فهى تقضى دائماً أفكاراً مخبأة، مثيرة أو لإرادية غالباً ما تكون أفكار الشخصية وكذلك أفكار القارئ فى الوقت نفسه. إن تداعى الأفكار غالباً ما يكون غريباً ومضحكاً لأن المستمع يستشعر فيها الشئ الذى يربط بينها، على سبيل المثال: "لقد تميت إنها حياتى كلها" (ص. ٤٦). هذه الكلمة have كما سنرى بعد ذلك يمكن فهمها بمعناها الحرفى أى ما يميل من فم الطفل من لماب ولأنه فى هذا الإناء "cuvette" ستبصق جاكين رثتها". (ص. ٥٠).

على المستمع أن يتفضل بجعل أفكاره خبيثة بعض الشئ حتى يربط بين تصورين: "كان علينا أن نفعل ما علينا فعله [...] لم يكن مارسيل وسيما ولكن كانت يدها جميلتين يدي فتان كان عاملاً يدوياً شديد المهارة" (ص. ٥٠) ولنا أن نتصور مارسيل وهو يداعب جسدها بيدي "عامل ماهر". فى بعض الأحيان تختلف الإيماءات والإشارات المفترضة وفقاً لمرجعية القارئ الثقافية: "كان لهما ابنتان توأم ولدتا قبل اكتمال أشهر الحمل، كانا فى أيام الأحد يأخذانهما إلى

النزعة في غابة فانسين" (ص. ٦٣) "فانسين" هل نفهم أنها مثل حديقة الحيوان أو الدام دي بوا أو الكارتوشري؟ إن النص بواسطة هذه النقلات المفاجئة يدفع بالمستمع إلى القيام بالربط بين أشياء غريبة.

إن وجود عدد من الكلمات المتماثلة التي تظهر في نفس المواقع من الجملة يشكل نظيرًا تيميًا ويؤدي إلى توليد معنى غير متوقع، بل انه يصدم القارئ: هنا أيضًا يقول النص دون أن يقول: " كان الأمر بشعا تصرخ الأبقار [...] يهرب الناس كانوا يقتلون الأرانب في المزارع وكانت الخنازير الأمهات قد فقدت ست كيلوجرامات من وزنهن..." (ص. ٥٩ - ٦٠). إن كلمة "أم" تدخل ضمن مجموعة الحيوانات المذبذبة، حتى وإن لم تقصد أنجيل أن تأتي بهذا التقارب غير اللائق.

أيا كانت التقاربات فإن الدعايات أو الأشكال النصية تبقى داخل النص ولا تتفرق بين الراويات أو داخل مونولوجات منطقية متوازية إلا نادرا. إن اللعب الكثير والمعقد بالكلمات يشكل الجزء الأساسي من النشاط والأداء لهذا النص الذي يبدو نصًا سرديًا أكثر منه نصًا مسرحيًا. إن أداء هذا النص السردي يحل محل الدرامية: القصة والحدث والشخصيات لأن متسابقا الثلاث اللاتي يبدون ثرائرات وماكرات لسن شخصيات بالمعنى الكلاسيكي للكلمة: بل إنهن خليط غير مسبوق من البشر والأشياء و الكلام المفتت.

٦ - الشيء الفاعل من خلال الخطاب

ليس من السهل بطبيعة الحال تصور الحاح الصورة المسرحية هذه على المتفرج حيث أن أثر الشخصية عندما تقوم بتجسيدها ممثلات قديرات مثل (جوديت ماجر وفلورانس چيورجتي واديت سكوب في العرض الأول) تعطينا الإيحاء بأننا أمام شخصيات حيّة ، خاصة أننا أمام شخصية واحدة بسيطة :

تحيا، تبقى أو بالأحرى تقص قصتها حتى تعيش . أنها تحيا وتبقى بواسطة الكلمة . إذا كان التفاعل الجسدى محدوداً بين المتسابقات ينحصر فى بعض الإيماءات ، أو ببعض الحركات الجسدية للتعبير عن المنافسة فانه فعل ظاهر ومتواصل على خشبة المسرح : التمثيل والحوار مع "الشئ الشاهد" (ص ٤٥) كل واحدة اختارت شيئاً ملموساً ساهم فى صنع هويتها .

أ- إن ثوب أنجيل موديل عام ١٩٥٤ هو شئ ارتدته فى لحظات السعادة والمتعة ؛ إنه يفصل بين الجسد وبين العالم الخارجى : لن يستطيع العشيقي أن يقول إنه كان يفضل الثوب أو المرأة . يصبح الثوب كناية عن الرغبة ، أن أجمل الأثواب تصبح فى الواقع بلا قيمة إلا لو رغبنا فى نزعها . أنها تشير إلى جسد متخيل من الرجال، جسد ينحصر بين الداخل والخارج وبين الإحساس والرؤية .

ب - يضئ مصباح بريارة الجسد من الخارج . إن هذا الفئار البائس وإن كان يضئ على الجسد جمالاً يجعلها ترى الحياة وردية بالرغم من كآبتها . يضئ الجسد من الخارج ، جسد متخيل ، تم تجميله فأخذ شكلاً مثاليًا : هذا الجسد المعروض ، عن بعد ، الذى تقدمه بريارة "دون قبْل" (ص ٤٩) والذى يبقى دون وجه (ص ٦٤) والذى مثله مثل حياتها يظل "صحراء" (ص ٤٧) .

ج- تستعمل چاكلين الإناء كى تبصق فيه "رثتها" (ص ٥٠) كما تزرع داخله بذورها الصغيرة . فهو إذن وعاء للموت وللحياة ، جسد تمويضى يصبح كناية لكيان خلق للحياة والتناسل : أنجبت چاكلين ثمانية أولاد كما أنها تمرض نفسها لحمل أطفال الأخريات داخل رحمها . (ص ٦١) ليصبح إناؤها الذى لا يصدأ يصبح رحمًا بديلاً . علينا أن نفهم حرفيًا وصفها الأول للأناء : "أنها تعود إلى زمن بعيد" (ص ٤٥) تلك الرغبة فى حمل الحياة داخل نفسها وداخل جسدها .

تتلاشى الحدود بين الشئ والجسد والكلمات ليصبحوا شيئاً واحداً فقط :
حياة مضت، أعيد بناءها بواسطة الكلمة التى تصير شيئاً طوطمياً . كيف يعبر
المرء تعبيراً أفضل عن الرغبة فى أن يعيش من خلال الذكرى والكلمة ؟ ماذا
يبقى من الإنسان ؟ صوت ، رغبة فى الكلام ، فى كلمة تثبت بالشئ .

إن هذا الثلاثى (الشئ والجسد والحديث) يفنينا عن اللجوء إلى سيكولوجى
أو اجتماعى . وتدفعنا إلى أن نعيد التفكير فى أنماط الشخصية المتعارف عليها
التي تتحدث اللغة الخاصة بوسطها الاجتماعى وأن نفسر النص كما نفسر
الموسيقى وكأنه مقطوعة كلامية منغمة حيث الأجساد والأشياء ركائز لنص
يعامل وكأنه مادة . أن النص الذى تقوله المتحدثات الثلاث غير متوازن ؛ فهو
نص - شئ ، خليط غير مألوف من الحديث / الشئ / الإنسان . مادة يمكن
سماعها وجعلها ذات إيقاع وأحيائها كما يمكن قطعها وتقسيمها كقطعة حلوى
عملاقة مهداة لكل الناس ، أو جسد كبير مهول ربما كان جسد الأم الذى لا
يمكن تقسيمه ولا يمكن التنازل عنه والذى لا ينضب.

٧ - لاشعور الأيديولوجية

إن أداة العرض والنص ، وإعادة توزيع المجموعات الدرامية ، وإعداد مؤديين
غير تقليديين كل هذا يؤدى إلى قائمة الجرد التى يستطيع المؤلف أن يعرضها من
ذاكرته أو أن يخترعها بشكل كامل. فليس من نلهم بالنسبة له أن يقنع أو أن
يدافع عن نظرية أو آراء ما ولكن أن يقوم بتعداد وتسجيل الأشياء بمعنى أن يقوم
"بالتسجيل فى قائمة جرد" أو "يفحص بعناية"^(١٢).

١٢- قاموس رويير ، تاريخ اللغة الفرنسية مادة "جرد" ص ١٨٧٦ .

حتى أن ما تمرضه "الجاردات" الثلاث يبدو وكأنه قد قذف به فوق الورق أو القى به فى الهواء . "مع الاحتفاظ بحق المراجعة" . وعلى المستمع أن يتحقق من أن تلك المروض متوافقة مع العقد غير المعلن : أن تتحدثن عن أنفسهن ، دون توقف ودون حياء .

إن هذه الكلمة التى عولجت تشكلت بواسطة وسيلة الإعلام السمعية - البصرية يمكن أن تثير اهتمام المشتغلين بعلم النفس لاسيما وأن الرقابة قد همش دورها فى هذه المقابلات، إن الاعتراف إيجابى ومتواصل لا يتخلله أى

تردد أو توقف أو شئ مسكوت عنه أو مغطى . ولكن اللفة رغم ذلك ليست فى حالة حرية تامة ، انها لفة جامدة سبق تشكيلها بعبارات معدة مسبقاً ثمرة "تجارب الحياة" . والطريقة التى يروين بها لانفسهن الأحداث التى مرت بحياتهن: كما لو أن سيرتهن الذاتية قد عرفت من قبل ، ورويت ألف مرة وأنه يكفى بسطها كسجادة طويلة، يختلط فيها حديث متقوّل وع و آخر ضمنى استخرج من ايدىولوجية المكان الذى عشن فيه . أن كل التأكيدات تتركز على عبارات تشبه الطقوس بمعنى المبدأ الأيدىولوجى العام تكفى بعض المختارات منها كى نتمكن من تقديرها وفقاً لبلدها :

- "كان شديد الكسل ، كان من أصل إيطالى" (ص ٥٤) بالنسبة لأنجيل الكسل يفسره الأصل الإيطالى لأبل . ليس عليها أن تعرف مسببات الكسل لأنها تأخذ بالمبدأ الأيدىولوجى الذى يقول ("إن الإيطاليون كسالى") والذى يعرفه الجميع .

أنت مخدوع وقد خدعك بلجيكي" (ص ٦٥) هكذا تنتقم بريارة من "ليونيل الذى كان يتأمل فتاة شابة ذات أرداف جميلة" (ص ٦٥) فهى تعبر له عن قضاوته

لأن الكل يعرف ضمناً أن البلجيكيين لا يساوون شيئاً وأنت أقل قيمة منهم لأننى قد فضلت رجلاً بلجيكياً عليك .

- "لقد تحمل مارسيل العملية بشكل جيد حيث إنه نورماندى" (ص ٦٤)
يبحث المستمع عن رابطة سببية تفسر تحمل الألم وبين النورماندى : لو لم يكن يعرف المبدأ فستكون الجملة بالنسبة له غير ذات معنى . وأحياناً ما تكون الروابط بين الأشياء مدهشة بل ومضحكة .

- "لا أحب أن يقبلنى أحد فأنا أفضل هواء بحر الشمال" (ص ٤٩) . أن التعبير عن اللاشعور فى النص يكمن فى التمكن من المستحيل ومن المبدأ الأيديولوجى أكثر مما يكمن فى الافصاحات الحميمة التى تقوم بها "الجاردات" الثلاث خلال جلسة "التحليل النفسى للفقراء" . على القارئ فى النهاية أن يقرر قبوله أو رفضه لاستحضار معلوماته الأيديولوجية أ النفسية . أن صلتة باللغة وأيضاً بالمكان وبطريقة الحديث والأداء هامة جداً لفهم هذه الإفادات وللأثر الذى تحدثه عليه .

٨ - أهو تظهر الفقراء ؟

٨- من الصعب تقدير الأثر على القارئ / المشاهد كما يصعب تقدير تنويعاته . إن الإذاعة وكذلك المؤلف مينيانا قد أثروا كثيراً فى المستمع وغيروا من المؤثرات كما عدلوا من علاقة المشاهد بالنسوة الثلاث .

إن جمهور مثل جمهور مسرح مينيانا ، عكس جمهور الإذاعة ، من مستوى ثقافى أرفع بكثير من مستوى اللامعيات الثلاث ، وهو لن يعدم الفرص لكى يتسلى بروايتهن ويسخر من مستواهن الثقافى . إن ال reality show العرض

الحى يتحول سريعاً إلى freakshow عرض غريب بالنسبة لجمهور متعطش
للاحاساس بمشاعر قوية أنه يجعل ما يمكن اعتباره اعتداء غير مهذب ، يجعله
شيئاً عادياً ومسموحاً به - حسب رأى وسائل الإعلام - فبمجرد انخراط
المشاركات فى هذا العرض فهن يدعوننا لكى نضحك ونسخر منهن بل
ونحتقرهن .

ولكن هل يضحك المشاهد من قلبه ؟ ألا يضحك ضحكة صفراء بل ويضحك
من نفسه (أم من أمه) ؟ لو كان المسرح اعتراض ، أو رمزاً للرفض الذى يسمح
بإمكانية خروج المكبوت بشكله المنكر من قبل^(١٢) أن ما يشكل لنا عودة إلى ذلك
هى تلك التفاهة وذلك الاحباط ، هذا الشعور بالضييق من أن نضحك من الآخر؟
وقبل كل شيء من الأم . الموضوع ممتع ، المشاهد لا يريد أن يترك هؤلاء النسوة
لقدرهن كضحية فى العالم وفى وسائل الإعلام ؛ فهو يشفق عليهن أو بالأحرى
يتمنى أن يتمكن من مقاومة هذه اللعبة القاسية والغبية . وهذا بالضبط ما
يفعلنه : فهن لا ينخدعن بهذه اللعبة الإعلامية ، وهن يقبلن الهدايا (ص ٦٠)
دون أن يفالين فى الشكر ، حتى يستلمن إلتهم "تصيبهن من الحلوى" (ص ٦٦) ،
بالمعنى الحرفى . فى آخر الإرشادات المسرحية فإن ايجور القائد غير المرئى
المسؤول عن هذا الجهاز الأيديولوجى القوى ، ربما يكون قد شكرهن ؟ "ص ٦٦)
تترك المسرحية ذلك لتقدير المخرج ، أو الممثل أو المتفرج فهو حر أن يتصور أن
الإذاعة قد انتصرت أو على العكس أن المتسابقات قلبن اللعبة وانتصرن عليها
على أرضها .

١٢- أوكثاف مانونى - مفاتيح للمتخيل ، أو المشهد الآخر باريس لوس ١٩٦٩ .

إن تقدير هذا الأمر صعب وصعب أيضاً أن نمرف إن كن قد استمتعت بالحياة أو كن قد حصلن - بالمعنى المجازى للكلمة - على نصيبهن من الحلوى أو أن علينا أن نعترف بإخفاقهن . إن الغذاء الأخير يؤكد على أية حال أن الدورة قد انتهت ، وأن الطقس قد وصل لنهايتها وأن الصلاة قد تلت . تستعيد المشاركة الإعلامية إحساسها بالبهجة ، بالحيوية، بمولد الشعب . أهو السخرية أم الأمل؟ على كل منا أن يحدد ذلك .

تدريبات تمهيدية:

١- قراءة نص: دون توقف، بوضوح ولكن فى غاية السرعة مع محاول الصمود أطول وقت ممكن.

٢- إذاعة وتلفزيون: تأدية المشهد كما لو كان تصويره جارياً للتلفزيون أو تسجيله جارياً للإذاعة.

٣- بالتناوب: تجهيز مساحة مسرحية من ديكور وإخراج تجمع الثلاث سيدات ثم جعلهن يتكلمن بطريقة مفاجئة (أى توزيع الأدوار دون إخطارهن).

٤- التيمة: يجب على الممثل أن يرتجل حدوثته الشخصية المرتبطة بهذه التى يفرضها عليه الآخرون فى المجموعة.

وفى كل مرة يتغير فيها هذا الشئ أو هذه يبدأ الخطاب على أسس جديدة تماماً بحيث يجب اختراع أو ابتداء قصة جديدة كلما تتغير التيمة.

الفصل السادس

فالير نوفارينا Valère Novarina

«Vous qui halíteg le temps»

«يا من تسكن الزمان»، أو اللغة المشوهة

لقراءة نوفارينا Novarina، يستحسن التذرع ببعض الصبر، ونسيان الفصائل التقليدية لفن المسرح^(١). وفي واقع الأمر ولا نجد في مسرحية مثل "يا من تسكن الزمان" قصة، ولا حدثًا، ولا منطقتًا في الأحداث والحوارات، ولا شخصيات وبالتالي لا معنى، ولا اتجاهًا للكلمة. الأجزاء الأربعة عشر يمكن تبديل أماكنها، حيث لا توجد أية استمرارية زمنية أو موضوعية بينها، سيكون من السهل تغيير مكان ردود متحدث إلى آخر، حيث إن الكلمة لا تلزمه كممثل. لم يبقَ نوفارينا Novarina الأعلى الصفات الخارجية للمسرحية "التقليدية" فقط مثل عدد محدود من الشخصيات تتحاور، إرشادات مشهدية، تقسيم إلى مشاهد مع خروج ودخول الشخصيات، سلسلة ردود.

إن الشكل الذي قدمناه عن المشاركة النصية للقارئ^(٢) لا أهمية له هنا إلا للتحقق من أن نوفارينا Novarina يرفض كل الفصائل الإنسانية للشخص، والحدث والسرد. وإذا صممنا على استخدام هذا الشكل، يجب الإجابة مباشرة على الأسئلة الخاصة بالفن المسرحي:

(١) فالير نوفارينا Valère Novarina: "يا من تسكن الزمان" Vous qui halíteg le temps باريس، P.O.L.، عام ١٩٨٩.

(٢) باتريس بافيس patrice pavis: "المشاركة النصية للمشاهد"، مسرح/ جمهور، رقم ١٥٢، مارس - أبريل عام ٢٠٠٠.

- عمّ تتحدث؟ لا شيء: كثرة وجهات النظر، تحقيقات معزولة وغير متجانسة لا ينتج عنها أى مضمون جمالى .

- ماذا تحكى؟ لا شيء! على كل حال، لا توجد حكاية يمكن تمييزها. وبدلاً من ذلك، نجد ملحوظات مؤكدة على اللغة، يُمكن لجوهرها أن تكون هذه القضية الخاصة بعلم النفس واللغويات: "الكلمة وحدها هي سجن الأنا" (صفحة ٢٧).

- ماذا تفعل؟ لا شيء على الإطلاق: لا يوجد حدث درامى يُمكن أن يترجم جدلية التبادلات. لا توجد سوى تأكيدات معزولة، إضاءات حكمية، شظايا للغة. كل شيء مقدم بدون خط قىادى وبدون استمرارية الردّ والمضمون لا تمرقل ما يتبعها، برغم الحوارات الخادعة والارتباطات المزيضة من ردّ إلى آخر. القوة الشعرية لكل جملة تشتمل فى لحظتها وتذوب.

ولن يكون إذن كل الفن المسرحى الفريى، بكتابتته وأسلوب تحليله نجدة للقارئ لكى يدخل فى أدغال هذا النص المشوه ولكى يجد وجهاً معروفاً يمكن له أن يجد نفسه فيه. ما هى النصيحة التى يمكن إعطاؤها لهذا القارئ لكى لا يؤخذ فى هذا النوع من النصوص ويؤفر على نفسه الدوران عن طريق الخيال، الموقف والشخصية؟ يجب الأخذ فى الاعتبار أن المسرحية شعر، وإن كان مبهماً ولكنها مع ذلك يمكن الوصول إليها فى التفصيل كسلسلة تصريحات، وتحقيقات تقود إلى قضايا فلسفية ولغوية، فى أكثر الأحيان غريبة وعكسية، وليس إلى خيال أو قصة. ويجب أيضاً، للوصول إلى تلك الحقائق العميقة، معرفة كشف الميكانيكيات الخاصة بهذا الإبداع الكلامى، أو لهذه الشعرية.

١ - الإبداع الكلامي.

لا يقتصر على نتائج سهلة كما هي الحال في أسلوب الكتاب الساخرين أو تشويه بسيط للكلمات، التي تحدث أثرًا من الفرابه والكوميديا. بل هي طريقة للوصول إلى الكلمات وإلى المعنى مع العمل فيها من الداخل، دون اللجوء إلى الخيال.

ولكن بم يقاس الإبداع الكلامي؟ بالثرة، بالعمق، بدقة ما توصل إليه؟ هذه النتائج تعتبر متنوعة وعديدة مثلها مثل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها نوفارينا Novarina والتي سنعطى منها هنا مثالاً بسيطاً.

فهذه الوسائل مقصورة تقريباً على المعجم والتعبيرات الجديدة. في الواقع تركيبة الجملة تخضع للمتنق عليه في اللغة الفرنسية الماصرة، هي قلما تكون مفككة. على أكثر تقدير تكون أحياناً في غير موضعها الطبيعي (مثال صفحة: ٣٧)

نجد: "همى كان هناك يفكر". "Ma bouche ailleurs"

والمعجم الذي يتميز بثناء لا ينضب، أحياناً يعاد تكوينه بالكامل، خصوصاً عندما يذكر نوفارينا Novarina قوائم كلمات جديدة للتعبير عن مضامين معروفة. فالأرقام من واحد إلى اثني عشر تصبح على سبيل المثال:

"pi, tel rure, ranatte, tral, derun, lal, tov, ilif, éleuif, uptere, doducré..." (P.18) (صفحة ١٨)

إن الجمال الجوهري لهذه التعبيرات الجديدة، والتي يصعب فهمها في الحقيقة، ولذة الصوتيات لهذا الشعر النقي، يعفى المستمع من أى بحث للمعنى.

ولا يمكن لهذا الإبداع الكامل أن يحدث إلا لأن المستمع يعرف التعبيرات الحقيقية (الأرقام، أسماء الأيام والشهور، الأماكن).

وكثيراً ما تكون التعبيرات الجديدة غير متعرف عليها بدءاً من تعبيرات خاصة بقائمة ما مثلاً، هم يكونون خليطاً من الإبداع والتكرار، هم ينطلقون من جذر كلمة موجود ولكنه متغير تماماً. هذه هي حال الكلمات وأزمة الأفعال (صفحة ١٩)، عمليات جراحية وأعضاء (صفحة ٢٢)، عناوين (صفحة ٤١)، أمراض (صفحة ٩٢).

وتتلاق هذه التراكمات بدون سبب واضح كما لو كانت هجوماً معجمياً أو مهارة لغوية، حيث يتناثر الاستحواذ والعناد مع الملل والحادثة. وهناك ذكر التعبيرات بلا سبب الذي يحكمه أحياناً وجود نفس الحرف أو نفس الصوت (على سبيل المثال، حرف Y في قائمة المدن، صفحة ٢٨) وهكذا يلمع الإبداع الكلامي عن طريق مهارة ودعاية التعبير وكذلك بموسيقاه، وخامته الصوتية (اسم الشهور، صفحة ٢٠).

إن لذة الصوت النقي تحرر طاقة وخيال الكلمات، يمنحها التنفس، ومرونة تعفيها من أى معنى معرف. والمستمع، مثله مثل الممثل ومن قبله المؤلف، له علاقة ملموسة بالكلمات المستخدمة مثل الأشياء الرنانة. يبدو كأنه يستطيع أن يأخذها فى يديه، ويستمتع بلون الحروف، ويترك نفسه لتمرين تنفسى للمنطوق. فلتنطق "vifre nolin, déceducre, éloin" (صفحة ٢٠): المجهود النطقى، دقة الحروف الصوامت وتلوين حروف العلة ستتحث الفعل برقة ولطف.

ولكن الإبداع الكلامي لا يقتصر على التعبيرات الجديدة. فى أغلب الأحيان، مفردات اللغة الموجودة تلتحم مع تعبيرات مخترعة، تنتج أثراً لتشويه ينتهى دائماً

إلى إيجاد معنى وتوليد رؤية جديدة للعالم وغالبًا ما ينتج هذا الأصل الخاص بالصوت والمعنى من خلال الشكل المعتاد وذلك بواسطة إقحام حرف في الكلمة ليتسير لفظها، أو بإضافة مقطع لفظي في كلمة موجودة. من أجل التأكيد على الطابع التكراري للكلمة ومثال على ذلك إشارة Jean إلى نوعية التلفزيون الحديث بعبارة "التكرار السريع للحدث مستخدمًا لفظًا جديدًا لا يوجد أصلًا في اللغة ولكنه مركب على فعل موجود (صفحة ٨٩).

وهناك بدائل أخرى تظهر كلمات مختلفة بإضافة بعض المقاطع اللفظية:

- velocidodélérépétait (صفحة ٨٩) vélo, dodo, répéter:
- vélocidorédopétait (صفحة ٨٨) : vélocipède et ai / do / ré / do .
- vélocidododérodédopéta (صفحة ٨٩) : vélo, dodo, héros, Péter,

Hérodote .

هذه البدائل التي لا نهاية لها ليست محسوسة إلا إذا رصد المستمع إنتاج المضامين الجديد اعتبارًا من المقاطع اللفظية المدرجة. الإدراج أكثر ميكانيكية في الحالة الكلاسيكية الخاصة بـ "jaisonnais" (إضافة المقطع اللفظي ava بعد كل حرف علّة):

"Jávalavais sans déglutir" (صفحة ٢٧) .

في جزئية من الثانية، يجب على المستمع أن يتعرف على إقحام حروف في الكلمات واستعادة الكلمة الصحيحة ذهنيًا مع الاحتفاظ في الذاكرة بجذر الكلمات الجديدة مع الحفاظ على ارتباطها بقية الجملة: تمرين مُشجع ولكنه مرهق.

التشويه - الإبداع يكون أحياناً مصغراً للغاية، ويكون الأثر واضحاً جداً: كما هي الحال في: "élats" بدلاً من "élats" (صفحة ٣٣) "doloressse" بدلاً من "doctoresse" (صفحة ٣٤).

وفي أغلب الأحيان يقوم التحويل على تبديل كلمة، مما يركز على عبارات أخرى في التعبير المُستبدل:

(J'ai été opéré d'extrême lumière" الضوء (أُجريت لي عملية غاية في الضوء)

نحن ننتظر "d'extrême urgence ou vitesse"، بأقصى سرعة ولكن تم استبدال تعبير بآخر La vistwssw de La Lumiere أي بسرعة الضوء.

وتكمن أحياناً التغيرات الناتجة عن التلاعب بحروف الألفاظ في استعمالات واستخدامات مجازية للمعارات الموجود في أغنيات شعبية أو صورة بلاغية ثقافية معتادة.

وتكون هذه التشوهات شبكة كثيفة تقود المستمع من مفاجأة إلى مفاجأة دون أن يستطيع أن يُبعد انتباهه. الوسائل ليست دائماً بلا هدف مثل عند الكتاب الهزليين المهمومين فقط بقياس تصفيق الجمهور ولكن هي إضافة تنتهي إلى تكوين نظام فلسفي، أو بحث عن معنى، تكون لغته المقياس والأداة فهي خليط من الميتافيزيقيا والتهريج، والمسافة الأسلوبية الكوميديية ليست عشوائية ولكنها تساهم في تحديد البحث وصورة أفضل دائماً، ليس البحث عن "شخصيات" - متحدثين، ولكن البحث عن نوفارينا Novarina، فليسوف اللغة ومالك السلاح المسرحي الرهيب.

٢ - الطرق الكوميديّة.

بما أنه لا يوجد تداخل درامى بين المتحدثين، تقوم وسائل الإضحاك، خاصة على كوميديا الكلمات وليست كوميديا المواقف، ستكون "الكوميديا التى أبدعتها اللغة"، مرتبطة "بشكل الجملة واختيار الكلمات" وليست كوميديا تمبّر عنها اللغة^(١).

إن أساليب الاضحاك عديدة جداً فى هذه المسرحية الهزلية فى كل تصريح، حتى أكثرها جدية أو تفاهة، يدعو إلى الدهشة والابتسامة. الدعابة هى مفتاحها الأساسى. وإذا كان ربط كلمات كل تعبير غير متوقع، بل عكسى أو تناقضى، فإن الدعابة لها دائماً الكلمة الأخيرة. وتستخدم الكوميديا أحد هذه العبارات الثلاث:

الجرأة هى العبث: ذكر لا نهائى لأشياء من كل صنف، جنون الكوميديا العبثية أو الدعابة السيئة تعتبر كلها مجنونة: بدون تحفظ، ومتخطية كل الحدود. أغانى مثل الآخرين (صفحة ٧٥) أو الأمراض (صفحة ٩٢) تصل إلى الجنون بجانبها العبثى، الهزلى والتافه إلى حد مبالغ فيه ولا تراعى أى اعتبارات أخلاقية أو مقدسات.

الابتذال: بجانب الخطاب الفلسفى العالم، والقلق الميتافيزيقى العميق، نجد لغة ذات لهجة شعبية ومبتذلة، ذات أشكال مختصرة.

(١) هنرى برجسون 'L'7e rire', 'Essai sur la signification'.

باريس PUF ، ١٩٤٠ (١٩٨٥)، صفحة ٧٩ ، 'du comique'.

المحاكاة الهزلية: الردود تكون في أغلب الأحيان إعادة تعبيرات أو نصوص معروفة تظل محسوسة حتى الآن، وهكذا يتم تحويل صلاة "notre père qui oux" cose*cieux ouse إلى "notre chair êtes qui entiere" (صفحة ٧٨) بصورة بطولية - هزلية (أبونا الذى فى السموات والأرض). وبما أن الإضحاك يظل متوطناً فى لحظة خاطفة من لعبة الكلمات، فهو غير مقصود به المواقف ولا أفعال الشخصيات. ولهذا السبب يجب أن يركز تحليل المسرحية على المساحة النصية، أسلوبها وشروط منطوقها. النص، شعرى أكثر منه درامى، يقدم نفسه كمادة مضغوطة متقنة وليست خيالية ولا درامية، مثل سلسلة لها معنى لا يتوقف. الكلمة الإنسانية هى نسيج أكثر منها نصية مرتبطة بالمعنى الدرامى وبالحديث: "إن جسدنا هو الأرض، ولكن روحنا هى الكلمة، هى النسيج، طريقة تفكيرنا"^(١) هذا النسيج الكلامى موجود فى الاستمرارية الزمنية. هى تقدم علامات شكلية متكررة، وبالنسبة للردود الطويلة، منطلق داخلى للسرد (مونولوجات فى الأجزاء ٨ و ٩). يكشف النص عن عمل كبير شعرى وأساليب أسلوبية كاملة جداً، وسنعطى بعض الأمثلة الدالة على ذلك.

شبكة المعانى: نفس المضمون قادر على الظهور بأشكال عديدة حتى ظهور العلاقة التى تنهى مؤقتاً المجموعة. وهذا يبدو جلياً فى "yeux" و "Dieux" وارتباطهما بأوديب Oedipe وعميانه: هما يظهران بصورة دورية (صفحة ٤٧، ٤٨، ٦١ خصوصاً). يحدث أن يتحول التعبير من حادث لغوى إلى حادث لغوى آخر حتى ظهور المضمون الذى يتم البحث عنه.

(١) نوفاريننا Novarina : Devant la parole، باريس، P.O.L، ١٩٩٩، صفحة ١٦ .

السَّجَّع: فى غمرة الكلمات تظهر بعض الجمل متقنة مثل الأبيات أو القوافى أو السَّجَّع .

القوافى الداخلية يمكن أن تكون ذات طابع صوفى. وفى أغلب الأحيان تكون ذات ذوق ردىء.

الأشكال القديمة والبالية: التى تعطى للجمل طلاءً من الكلاسيكية و القدم المهجور ولا يعبّر عنه فى أغلب الأحيان مضمون. هذه الحكمة الفريية من العصور الوسطى تحرّض المستمع على استخلاص فلسفة غامضة ليس من المؤكد أن يفهم معناها. أسماء المدن، التى يحب المؤلف كثيراً أن يعددها، تدلّ على نفس الحرص على الأصالة العريقة القديمة كما لو كانت تأتى من أعماق الأرض الفرنسية.

السقطات: كما فى الحياة، وأكثر من ذلك لأن المؤلف يختارها. إن السقطات معبّرة، ولكن بدرجات مختلفة. الصعوبة هى اختبار ما تكشف عنه.

ويلاحظ أن كل تشويه بالطبع له معنى، ولكن فهمه يتبع المستمع. وهذه التأثيرات للمعنى وهذه الأفكار المتخابطة وهذه الفمزات الآتية من المضمون هى الأحداث الوحيدة فى النص: وكل جديد يحدث حدثاً قبل أن يختفى.

ويلاحظ أيضاً أن كثيراً من الجمل تظل غامضة لأنها لا تتداخل وغير مرتبطة بموقف أو تصل إلى هدف ذى معنى و هذه الحوادث النصية، ومجافاة اللغة المادية، تحطّم استمرارية السرد، فلم تعد اللغة قادرة على تقديم العالم، على الأقل بصورة إجمالية ودائمة. وجهات النظر على العالم غير مقروءة وغير مترابطة، هى لا تهدف إلى المواجهة بين الأفكار وبالتالي إلى بناء مرجعية مشتركة.

لم يعد هناك أيضاً ضمير نصي، بفضلله يمكن للمسرحية أن تفكر في نفسها، وتكشف عن ميكانيكياتها الخاصة، كما كانت الحال في مسرح العبث أو في الرواية الجديدة في الستينيات والخمسينيات. مسرحية مثل "يا من تسكن الزمان" لا تدعى رواية حكاية درامية، وبناء عالم ممكن سيتم شرحه بالتعليق فيما بعد ولكنها تقع في التفكير اللغوي والفلسفي، البحث عن حقيقة اللغة بدءاً من الأداء مسرحي والكتابة. كل شيء يدور وكأن المؤلف نوفارينا Novarina استخدم "شخصيات" ليس لإعطائها الإحياء بعبارة مستقلة، ولكن للبحث، من خلالها، عما يعنى الكلام.

نمط الكلام الأكثر شيوعاً هو إذن سلسلة تأكيدات، لا تحتمل الرد عليها. وهنا يخضع المستمع المسكين لأداء مستمر لكلمات لا معنى لها، وخصوصاً بدون توقف ولا نص مصغر، في أسلوب "تقديمي" يمثل بالنسبة للمتحدث، إلقاء كلمة في وجه المستمع دون حتى الالتفات إلى بقية المتحدثين. أحياناً يكون الكلام قصيراً جداً، وأحياناً يكون مستمراً ويشغل صفحات كثيرة.

هذا النمط من الكلمات لا صلة له مع التمازج الدرامي الكلاسيكي: "فالأنثى" لا توجه الكلام "لأنثى" في داخل الخيال. هو "أنا" ضمن مجموعة متحدثين غير محددين كوظيفة سردية أو وجهة نظر. هذا "الأنثى" المزيّف الذي لا ينادى أي "أنت"، إلا "أنت" كمستمع ومتفرج، يتبدل كثيراً "بهو" غير المحدد الخاص بخاصة الحكمة، أو الحكمة المزيّفة. بعض الحكم مأخوذة من الإنجيل. وبمضها جاد للفاية، وقريب من الجمل الفلسفية:

"الإنسان موجود في نظام الكلمات، وليس في العالم في نظام الأشياء" (صفحة ١٦).

ويعتبر هذا التأكيد، المأخوذ من فكر الستينيات والذي ورد عام ٦٨^(١) للاكان Lacan، أو فوكوه Foucault أو بارت Barthes، خط فكر نوفارينا Novarina يركز عليه ويجعل منه حجر الزاوية لبنائه الشكلي - اللغوي. ولكي يدخل إلى العالم وإلى المعنى، يجب المرور عن طريق فلتز اللغة، حتى لو كان سجنًا يحدد رؤيتنا للعالم.

٣ - النداء

وهكذا يمر إنتاج المعنى باللغة والكلمات عندما يكون الموضوع خاصًا بالحديث عن العالم، وندائه ودعوته بالكلمة. يبدو أن نوفارينا Novarina قد استعار نظريته من نداء إلى هيوجر Heidegger الذي يرى أن الكلمة الشعرية تخلق نداءً مرحبًا، من خلال منطوق الكلمات، ووجود الأشياء. هذه الكلمة الشعرية تتحدى الأشياء، تدعوها للمجيء. أين؟ ليس الحضور بين حضور سابق: كما لو كانت المائدة التي تسميها القصيدة عليها أن تأخذ مكانًا وسط صفوف مقاعد تحتلها يوجد في النداء ذاته، موقع مُسمى. إنه موقع مجيء الأشياء، وجود ساكن في قلب الغياب^(٢).

(١) لوك فيري وآلان رونوه: فكر أعوام ٦٨ - مقال عن الانسانية المضادة المعاصرة باريس جاليمارد ١٩٨٥ .

Luc Ferry et Alain Renaud : Lapensee 68 - Essai sui L'anti - humanisme Contemj oein. Paris gallimard. 1985

(٢) مارتن هيد جروارد في كتاب هادي قدور، كيف تامل مع الشعر باريس - سوى - ١٩٩٧، صفحة ٨٥ .

Martin Heidegger cite jar Hédi Kaddour Aborder La Poésie Páris. Seuil. 1994 P. 80

هذا الموقع الخاص بنداء الأشياء، يضعه نوفارينا Novarina في قلب إبداعه المسرحي:

"في البداية، الموضوع لا يخص وجود الإنسان، ولكن النداء يخص جوهر الإنسان ذاته ولم يكن أبداً سوى أول الأشياء المسماة" (صفحة ٢٥).

"يا من تسكن الزمان"، عنوان يوحى في ذاته عن نداء للمشاهدين، هو نداء للعالم لكي يتكوّن أمامنا بمنطوقه فقط. تنتهي المسرحية بنداء بلاغى أخير: "هل تريدون الموت زمناً معي؟" (صفحة ٩٨). لا نعلم بالتحديد من يسأل السؤال وإلى من يوجهه. بلاشك السؤال ليس موجهاً إلى أحد بالتحديد، بل هو إلى كل واحد منا، لأن نفس الزمان الذي يمرّ فينا ويجعلنا نموت. هذا النداء لعدم الموت هو أولاً نداء لكي تحدث الأشياء التي لم تحدث بعد:

"نحن ننادى الأشياء لأنها ليس لها وجود". (صفحة ١٥). إن نداء الأشياء، ليس إذن تسميتها، بل العكس تماماً: إنه البحث عن استدعاء المعنى (معنى الكلمات والأشياء، الصوت والمعنى، المنطوق والمضمون): "نحن لا نسمى الشيء الذي نناديه: إنه هو الذي يمدّ أذنه تجاهنا" (صفحة ١٥). بدلاً من التسمية، يجب أن نسمع، نتساءل وننادى - مثل نداء الهواء - الشيء الذي يعطينا بعدم وضوح. كل متحدث في المسرحية يتخذ موقفاً من التساؤل في مواجهة العالم واللفة، وبالتالي في مواجهة المنطوق والنداء.

هو يبدأ في نطق الجمل التي لا تكون معنى، والتي تهتم بالمضمون حتى قبل أن تحكم أي مضمون يمكن أن تلحقه به وبالتالي يؤثر هذا المنطوق أو هذا المتحدث. هذا المنطوق، المتحدث، أي نوفارينا Novarina ذاته يؤثر على النسيج أكثر من النصية، هذا يجعل مستحيلاً خلق مضمون محافظ على المعنى (فلنقرأ

المشهد الأول لنقتنع!) وكذلك استحالة مرجع وصلة بعالما المرجعى وهكذا يجبر النص المستمع على التجربة الحساسة لتسيجه، خصوصاً الإيقاعى. ويلجأ المستمع للتشويهاات اللغوية والدلالية لإعطاء معنى ممكن للنص فى مجلّمه، يعنى إلى أشكاله الأيديولوجية واللاشعورية. إن نداء الهواء يقصّر مسافات المراحل الوسيطة للقضية. هذا المرور يتطلب نداء موقف المنطوق (B) وإذن الأداء، الخيالى أو الواقعى، للممثل.

النداء هو إذن الطريقة التى يتحدث بها الممثل: يلاحظ، يؤكد، يطرح أسئلة، يكون مؤدياً دائماً (ممثلأ يصنع تصوّراً، وجوداً صامتاً فى مشهد). لا يقدم الممثل شخصية ولا حتى نصاً. إنه أولاً وقبل أى شىء مجرد وجود ممثل، محروم من أية مرجعية أخرى بخلاف ذاتها. اللغة ليست قادرة على تقديم العالم. مُجمل كل هذه الكلمات غير المقروءة لم يعد يؤدى إلى أى تقديم إجمالى للعالم، لم يعد يقدم سوى أشياء غير متجانسة، تأكيدات لا يمكن التأكد منها، اقتراحات معزولة، "ضخات كلمات" تراكمها لا يصنع معنى ولا إجمالية.

ويأتى نداء العالم عن طريق الممثلين كمحاولة لبناء عالم روحانى بدءاً من الخاصة التى يملكونها: جسدهم، حضورهم المشهدي، الجمل الإيقاعية التى ينطقونها بدون أن يعرفوا ما يقولون، وهم محرومين من الشخصية والشخص والهوية، والمتحدثون لا يعبرون عن أية نيّة فى أفعالهم وحركاتهم. هم يلقون فقط بندااءات للعالم: وعلينا نحن أن نجيب حاضرون أم لا.

هذه الإجابة على نداء النص لا تأتى من نفسها، لأن النداء يأخذ شكل عدم إمكانية منطقية مثل كون Koan الذى يعبر عن هذه السمناقضة: "الذى لا يمكن الحديث عنه، هو ما يجب قوله" (صفحة ١٦) وهكذا يحوّل نوفارينا Novarina بسخرية الحكمة المعروفة الخاصة بونيجماتستين Wittgeneteins:

”ما لا يجب أن نتحدث عنه، يجب أن نسكت عنه“ ويندائها عن الذى لا يمكن قوله، تأمل للكلمة على حق أن تتعدى السلبية من أجل تأكيد معنى. نوفارينا Novarina يلجأ للكلمة من أجل سماع ما لا يمكن أن يقوله، لقول ما لا يمكن قوله، ليس كفكرة رمزية متلاشية أو عبثية، ولكن كعمل على اللغة والعالم. يقول نوفارينا Novarina: ”ما لا تعرفه، قلّه“ ما لا تملكه، أعطه (صفحة ٢٩). هذه الجملة تذكر بالحكمة الشهيرة للاكان Lacan: ”الحب هو إهداء شيء لا تملكه لشخص لا يريده“. عند نوفارينا Novarina، تعتمد الكتابة على إهداء الكلمة مشوهة - عكسية ومشوهة - لستمع لا يفهمها ويرفضها وهو يملك حَدْسًا زائلاً لمعنى ممكن.

٤ - تشويه.

إن استدعاء العالم من خلال اللغة يجبر على الاهتمام بالشكل المنطوقى، وتشويه اللغة، وينزع عنها شكلها النصى، وقوتها للتقديم والتصور، من أجل تبين وجه جديد فى هذا التشويه الذى هو إذن رفض البلاغة الكلاسيكية والحبكة الدرامية، والحدث والصراع، هذا التشويه يلفظ السرد الشكلى وتقديم أشخاص مؤثرين، لكى لا يُهتم إلا بالنسيج و استخراج أشكالاً جديدة منه، جديدة للأسلوب الذى أعطينا منه بعض الأمثلة. هذه الأشكال الأسلوبية تهتم باللغة مع تشويه النصية (الوجه المقروء من النص) من أجل تصور أفضل للنسيج (وجهه المكتوب، كما يقول بارت Barthes).

ولكن كيف يتم تشويه الكلمات والوجوه البشرية إلى هذه الدرجة بدون حكي أى شيء، وبدون استخدام أشكال جديدة وخصوصاً دون إرهاب القارئ؟

إنها معجزة أن تجد هذه النصوص ممثلها، مسرحها وجمهورها. أليس لأن المسرحة تمبّر عن نفسها بطريقة مخالفة عن القصة، والشخصيات والحدث؟ هل لأنها تكمن في عرض هذه المقطوعات اللغوية في مكان يحدده الزمان؟ المدة غير مستخدمة للإحصاء وسرد آخر للأصل يحرّر المكان من كلمة لا نهاية لها، ولكن تلف حول نفسها، وتجبر المستمع على التوقف عند كل جديد، وليس بالضرورة أن يتم تقديم ذهنى للمُجمل.

الكتابة في المكان: هنا يأخذ المجاز المفضل للإخراج كل معناه ولو مرة واحدة ولكتها بدلا من أن يكتب كحكاية داخل خيال، في عالم ممكن مستحضر ومصوّر على المسرح، تبقى مسرحة النص في داخلها.

المكان لم يعد مرثيّا، خارجيّا، معاد تكوينه، إنه؛ مرور تنفسيّ (صفحة ٨٠)، لأن "اللفة هي مكان يحتوى كل شيء" (صفحة ٨٧). "على خشبة المسرح، على المساحة الممتدة بعيداً، يلاحظ العمل التحريري للزمان على المكان" (صفحة ١٦٩).

في هذا المكان - الزمان تكشف لنا اللغة، هذا النسيج المشوّ، إذا سمع عن قرب عن بلاغة منسوجة بوجوه جديدة. هذه الأشكال، المكتوبة والمرسومة، تتحرك كسلسلة وحدات تنفس، ذات طول محدود، يتغير من ٢ إلى ١٠ أو ١٥ "قدماً". هذه التغيرات الإيقاعية تعطى للكلام وضوحه وديناميكيته، بما أن المستمع مستعد لتشكيل تنفّسه وفن صنع الجُمْل على الجسد الغريب للنص. هذه المسرحة الإيقاعية والتفسيّة للصفحة تتطلب ممثلين قادرين على مجهود أكبر وأكثر من أداء تمثيلي، "مجهود" يدلّ على خطوط النص، بداياته وتوقفاته السريعة، مشواره الإجمالي. من أجل سكن التقطيع النصي، ومن أجل إعادة النسيج، يجب على الممثلين أن يهاجموا وأن يتوقفوا بسرعة، بدون نقط وقوف أو

وقفات توحى بنص مصغّر عميق أو انفصال عابر. يجب أن يعرفوا كيف يشون النص ويعيدون فرد، والتعرف على الوقفات، الملفات والروابط. من أجل التعبير عن حكاية طويلة، يجب أن يرسموا الهندسة المكانية والصوتية للأشكال البلاغية للنص، المحافظة دائماً على دفع الحركة. ومثل هؤلاء الممثلين الذين كان مريفو Marivaux يتمنى أن يقوموا بأداء مسرحياته الكوميديّة، يجب عليهم ألا يشعروا بقيمة ما يقولونه، ولا يهتموا سوى بسير الجملة والردّ، اتجاهها وحركة قذفها.

٥ - الكتابة ووسائل الإعلام.

تعتقد الكتابة أنها لا مثيل لها، شخصية، لا يمكن الاعتداء عليها، بينما هي بداخلها خطاب الآخر، وأن هناك هجوماً على جسدها، تدافع عنها وسائل الإعلام وقواعده الاقتصادية والأسلوبية.

ونلاحظ ذلك بالنسبة لعمل يبدو بعيداً عن أى تأثير إعلامي مثل "يامن تسكن الزمان" Vous qui holrteg le temps للكاتب فالير نوفارينا Novarina الذي يقدم لنا عكس المعتاد والمتكرر - لغة فريدة لأنها مؤلفة، بعيدة عن المعتاد، هو وحده الذي يتحدثها - وأكثر من ذلك : لأننا نتصور ذلك بصعوبة - يقوم بترجمتها لنا في لغة عادية... لغة غريبة و مألوفة إلى حد كبير، جامدة وخفيفة حتى أننا لا نتعرف فيها على الحكاية، أو الحبكة أو شخصية ذات الملامح الطباعية، أو الحدث، أو الفن المسرحي الحامل لكل مؤشرات النص من أجل الإيحاء بخيال، معنى مختبئ، أو نية.

يقدم لنا صفات عكسية للاتصال الفعّال لوسائل الإعلام. نجد فعلاً بعيداً عن التبادلات النفسية والتخلقية، ردوداً زائفة، حوارات زائفة حيث يكتفى المتحدثون بالتعبير عن تأكيدات، وذكر قوائم كلمات وفصائل: أسماء أشهر

(صفحة ٢٠)، أسابيع، حالات نحوية (صفحة ١٩). هذه الإحصاءات التي لا نهاية لها تدفع بصبر المستمع إلى حدوده. هي تتحدى الحاسبات المستعدة دائماً للفظ هذا النوع من الأدب.

ولكن هذه القوائم الخاصة بنوفارينا Novarina منحرفة، لأن كل عنصر منها له شخصيته ويبعد عن القاعدة المقترحة:

فلنرجع إلى "قائمة الأيام التي قضيتها عند أسرة ديبرولييه (صفحة ٢٠، ١٢) أو قائمة الأشهر (صفحة ٨٢) وسنستمع إلى التفهيمات المبالغة والحادثة الكبيرة لكل كلمة مخترعة. الفكرة نفسها الخاصة بالقوائم المتوقعة، لبرنامج محدد، لكتالوج محدد يجهزها لنا الحاسوب سريعاً، كل ذلك غريب على كتابة نوفارينا Novarina. الذي يستخدم الإيحاء بالتكرار، بالتكامل، بالميكانيكية من أجل مكيدة وتقليد الجزع لاتصال مطلق للواقع واللغة. التراكم الذي يستخدمه نوفارينا Novarina، الخلق اللانهائى للكلمات ولجمل تقرأ بصموية (ولو أنها توحى)، استحالة أن تتم معرفة أى شيء عما تحكيه "الحوارات"، كل ذلك يساهم في موقف تحدى، تجاه الواقع المعتاد و المبسط لعالم الاتصال. يرد نوفارينا Novarina على تراكم المعلومات التي يقدمها الحاسوب، باكتناز من الاختراعات الكلامية، مخزون لا ينضب من المنطوق المتقطع، على الأقل مؤقتاً، لمضمونه. شعره هو عكس تماماً لاتصال فعال، أو ثقافة يمكن فهمها، أو عبور سريع على الإنترنت. يعتبر شعره عكس البرمجة: ما للقائمة من طابع آلى، لانهائى، عصبى، يكتسب لديه بعداً لهوى، نقدى وساخر.

هو يقبل الصراع ضد عدو غير معروف ومكتسح: الآلة، الحاسوب، لغة الخشب، التكرار. ومن أجل مقاومة أفضل للآلة الثقيلة الاتصالية الغالبة، يستخدم نوفارينا Novarina نفس الأساليب (تكرار، منهجية، معايرة، مبالغة)،

ولكن بطريقة ساخرة، سامحاً لنفسه بالمزايدة على هذه الأساليب الخاصة بالمبالغة الملحمية والشعرية، بعد أن يكون قد حيد الأشكال الخطائية، السردية، الفعلية (حبكة، شخصية، حدث).

ومن شكل التعاون النصي للقارئ، لم يبق سوى الجزء الظاهر (فى A) - الاختراع المعجمي والدلالي، الموسيقى وخامة الكلمات - والجزء الأكثر اختباءً، الفلسفة الضمنية للمسرحية، خصوصاً موقف الرجل فى اللغة، فلسفة قريبة جداً من الشكلية ومفهوم الكلمات والأشياء، المأخوذة من فروكوه Foucault أو لكان Lacan. إذا كانت المساحة الشعرية للمنطوق الفائض والمفتوح، على العكس، الفلسفة اللغوية معبراً عنها بصفة خاصة: "الإنسان فى نظام الكلمات، وليس العالم فى نظام الأشياء" (صفحة ١٦) .

ومناقضة لهذه الإجابة لوسائل الإعلام فإن الشكل الشعرى عديد وكثير، الرسالة الأيديولوجية محافظة على المعنى وشبه تبسيطية. فمن اللائق إذن أن "تفحص المساحة" النصية، وأن نقوم بتحليل أولاً وقبل أى شئ للمنطوق الشعرى.

وبدلاً من الحبكة والخيال، نجد سلسلة من التصادمات اللغوية، الاختراعات الكلامية، أعداداً لامعة من أجل عرض لميوزيك هول أو أوبريت. الذى يهم فقط هو براعة الممثلين أو الاختراعات الكلامية للمؤلف، كلمات المؤلفين التى تعتبر تجديدات لغوية. يمكن أن نتحدث عنها، كما نتحدث عن المنطوق عامة، كخطوط كبيرة مسموعة، (كما يحدث فى السينما والراديو، وأكثر فى التلفزيون). هذه الخطوط الكبيرة هى "تأثيرات ميكروفون" تضخم خاصية المنطوق، وتحدد أقل تفصيل فى غير مكانه ، وتزيد من القيمة السمعية لكل تشويه معجمي، جاعلة أى تعبير مألوف غريباً، أو العكس. يمارس نوفارينا Novarina على النص ما

تمارسه الأدوات التكنولوجية المتقدمة (ميكرو، تركيز، ترابط، تضخم، بُعد، لصق، تركيز) كل يوم ويدون مجهود على قناة المعلومات المستمرة، يمكن القول إنه يجدد، ولكن تجديده في اللغة لا يعطى ظهره لعالم لحظي لوسائل الإعلام: ولكنه يتغذى بها، بدلاً من "الغناء"، كما يقول. (صفحة ٢٧)، هو يستعين بتأثيرات وسائل الإعلام، لكي يقوى شعرية لغته ويقاوم أى استرداد من قبل مهندسي الكمبيوتر.

ويرى نوفارينا Novarina أن النص يحرك الممثل الذي يحاول أن يلتقى بجسد المؤلف الذي يقوم بأدائه. ويصبح المنفذ الدقيق لما كانت تسميه المرحلة الكلاسيكية، إلقاء النص أى تركيبته الدرامية.

٦ - هل نتحدث لغة نوفارينا Novarina؟

ما يُبقى القارئ أو المشاهد متيقظاً، هو الوهم أنه سينتهى إلى فهم هذا النثر الغامض والمشوّه: يقط عن طريق تعبيرات ورؤى عكسية، يحاول القارئ في البداية أن يفهم، وبالتالي أن يصحح تشويهات النص، وأن يترجمها في لغة مفهومة. ولكنه سرعان ما ينتبه إلى أنه لا توجد ترجمة صحيحة أو ترجمة بالمرة، وأن المسرحية لم تخلع قناعها، لأنها مازالت مشوهة ولا يمكن أن تستعيد شكلها عن طريق تقديم تصوّر للعالم. يضع القارئ نفسه في نفس وضع البحث الخاص بالمؤلف : إن "نصهم" جارى البحث عنه، ويحاول إيضاح أسئلة فلسفية حقيقية بفضل العمل على اللغة.

ونصبح نحن الذين نمكن الزمان، لن نتحدث أبداً لغة نوفارينا Novarina وهذا أفضل! إن لغة نوفارينا Novarina هي عكس تماماً لغة هكسلي Huxley، هي لغة لا تُعلم، ولا يمكن الاتصال عن طريقها، ولا يمكن الحصول عليها عن

طريق قواعد تحويلات ميكانيكية بدءاً من القاعدة اللغوية. بدلاً من ترجمة لغة نوفارينا Novarina إلى لغة عادية، يستحسن البقاء فى منطق المنطوق والإحساس. أى تغيير يحتفظ بقليل من المادة الكلامية، فى انتظار معنى ببناء الهواء، خامة يجب أن تمر بجسد الممثل ثم بجسد المشاهد.

وبدلاً من التثبيت برغبة استخلاص أفكار نوفارينا Novarina من الشواثب الشكلية التى هى حُثالة الكلمة، من أجل الوصول بعد ذلك إلى قلب المعنى، يستحسن إذن أن نعمل بدءاً من أشكال وتشويهات المسرحية. الأبسط من ذلك إذن هو الثقة فى الممثلين، إلى من هم قادرون، مثل أندريه ماركون André Moarcon، "فى الالتصاق التام بالنص مع إحداث وقفات (...)، والنزول تماماً فى هذه الخامة، حتى تظهر كما لو كان ذلك لأول مرة أثناء العرض"^(١).

تمرينات تحضيرية

١- ترديد بصوت عالٍ - وبكل النبرات، صفحة من المسرحية.

٢- "الكلمة تؤثر على المكان" (نوفارينا Novarina) البحث عن إيقاع الجملة والفعل كما لو كانت تنمّون فى المكان.

٣- عند ترديد ردّ إيجاد الطريقة التى تحرك الكلمات الممثلين بوضوح.

٤- اقرأ جزء من نص نوفارينا Novarina. وسمعه عن ظهر قلب وبصوت عالٍ ثم انصت إلى نفس النص الآخر الذى يقرأه أو يقدمه ممثل آخر. هل هناك فرق؟

(١) أندريه ماركون 'ondre' Morcon, offronde imprévisible, فى volere

novorine, théâtres duverle, باريس, Corti, ٢٠٠١، عام صفحة ٢٢٢ .

الفصل السابع

جزافيه دورنجر Xavier Durringer

"رغبة فى القتل على طرف اللسان"

Une Envie de tuer sur le bout de la langue

أو مصائد الطبيعية

مع تحليل مسرحية جزافيه دورنجر Xavier Durringer ، التى كتبها عام ١٩٩١ ونُشرت عام ١٩٩٤، نرغب فى التأكيد على الطابع العملى لكل مفاهيم الشكل الذى قدمناه عن التعاون النصى، وذلك عن طريق الدراسة الموضوعية لمستويات الوصف والأدوات المستخدمة^(١).

نحن نستشعر بالفعل أن هذه المسرحية تستعيد الفصائل التقليدية للفن المسرحى الكلاسيكى و/ أو الطبيعى، خصوصاً الحكاية، الحدث، الشخصيات والأسلوب نحن نأمل بهذا أن نتمكن من اختبار العلاقات الممكنة بين خانات شكل التعاون، مع تمييز الدعاوى المختلفة والتدرج نحو الأوضح: النصية ووضع المنطوق حتى الأكثر اختباءً؛ التوريطات الأيديولوجية واللاشعورية للنزاع. سيتبع تدرجنا. "نظامنا الخطابى"، الطريق الكلاسيكى، الملائم لهذا الفن المسرحى. بدءاً من ملاحظات أسلوبية و "اتصالية" على المساحة النصية (فى A وفى B)، وسنفامر رويداً رويداً فى أعماق المسرحية، أو على الأقل، لنكون أكثر دقة، سوف نبتعد، فى سلسلة دوائر وأمواج، من "نقطة الاصطدام" للنص، هذه الخامة

(١) جزافيه دورنجر Xavier Durringer : "رغبة فى القتل على طرف اللسان" Uné

enre de tuer sur le bout de la langue, Edition Théâtrales, باريس، عام ١٩٩٤

للكتابه وظروف وضع المنطوق (فى A وفى B)، نحو مناطق غير معلومة أكثر وأكثر، وذائبة فى عالمنا المرجعى، من الموضوعية (١)، من الحكاية (٢)، من الحدث (٣)، من الأيديولوجية واللاشعور (٤)؛ عديد من الموجات وموجات الصدام أنتجها العمل الفنى الكلامى منذ دخولها فى صدى مع القارىء أو بطريقة مختلفة ومرتبطة بالظروف المجسدة للأداء، مع المتخرج.

فلنبداً إذن بمساحة اصطدام النص: من الأسلوب والظروف التى يتحرك فيها .

(أ) النصية : الأسلوب ونفيه.

١- الموسيقى ومادة الكلمات^(١)

لا يبدو أنهما يجيئان من عمل فنى على الصوتيات؛ لأن الحوارات (بالتأكيد خالية) تجتهد فى "صنع الحقيقى"، وأن تبدو أن هناك ثمة مفاجأة فى طوفان الحياة، وبالتالي الهروب من أى تأثير أدبى أو شعرى. هما يأتیان من السرعة وإيقاع الحوارات، من اللعبة الدائمة للأسئلة والأجوبة، هما يعطيان كثيراً تأثير الباليه الصوتى المنتظم جداً، هما بالتحديد إعادة المعتادة لهجوم واستخدام نفس طرق الحديث وفقاً لدور كل واحد فى المجموعة التى تسبب هذا الانطباع. إن الكلمات صادرة وفقاً لتقطيع موضوع. وبسرعة، لم يعد من الضرورى أن نهتم بهذه الكلمات: الذى يهم فقط هو النبذة وتوافق الأصوات.

(١) ترقيم النص يرجع إلى ترقيم شكل التعاون النصى، الفصل الأول.

٢ - أنماط الكلمات.

تخص حديث بين اثنين، ثلاثة، أربعة، حيث يعبر كل واحد عن طريق التعجب، أو أسئلة مثيرة أكثر من التعبير عن طريق عرض منطقي لوجهة نظر أو مناقشة حقيقية. التبادل الوحيد هو التبادل بين رجلين أكثر نضجًا، Jean و Vice، قادرين، على وجهه نظرهما، أن يسمع كل واحد منهما الآخر. في لحظات نادرة، المستمع يرتفع إلى حد ما على نفسه (Lucie، صفحة ١٠١ أو Rou، صفحة ١٠٦)، ولكن في أغلب الوقت، تُلقي الكلمة في وجه الآخر، لكي يطولها، يخرجه، دون انتظار إجابة حقيقية. بالتأكيد حوار حي وذو إيقاع محدد، ولكن حوار محروم من الفيرية وبالتالي محروم من جوهره.

٣- المعجم.

إن المعجم الخاص بهذه اللغة العامية ينحصر على شيء يشبه لغة الاسبرنتو التي تحدث بها شباب السبعينيات والثمانينيات^(١). المفردات وصيغ النحو لا تأتي من وسط متجانس أو من زمن ما (وليس بالطبع التسعينيات). والسبب بسيط: ليس المقصود هيلمًا تسجيليًا لغويًا عن ضاحية مُهملة، ولكن لغة لا ترتبط كثيرًا باللفة الدارجة السليمة، التي أعيد تركيبها بالكامل عن طريق دورنجر Durringer لكي تكون مفهومة من قرائه أو مشاهديه، الذين لا ينتمون - حتى يثبت العكس - إلى طبقات مُهمشة في ضواحي ساخنة.

(1) Alphonse Boudard et Luc Etienne: La Méthode à Mimile.

Lárgot sans peine. td. du Rochen 1998.

الفونسي بودار ولوك أيتين: مهتج ميميل أو الطريقة السهلة لتعليم اللغة الشعبية. دي

روشية عام ١٩٩٨ .

اللفة - خصوصاً المفردات واستخدام سليم إلى حد ما لتركيب الجُمْل - تفيد
فى توصيف كل الشخصيات: عنف وسوقية بهما قليل من التخيل لدى Rou،
عالم مسكّر لدى Rose الشهيرة، غياب الهوية لدى Lucie، الضائفة بين
البرجوازية الصغيرة ووسط الإجرام، التقويم الدقيق لجان Jeon، والدقة
المحسوبة لشخصية vic.

٤- إذا كان المعجم ومستويات اللفة غالباً ما تستخدم بطريقة متناسقة من
أجل توصيف مختلف أعضاء المجموعة، وهكذا يكون من السهل فهم النزاعات،
وعلى العكس، نندهش أحياناً من مزج أنماط وأزمنة اللفة العامية. تعبيرات
كلاسيكية مثل Poas joué davance (صفحة ١٧)، "Sopé de diéu" (صفحة
١٧) "queue dalle" (صفحة ١٧)، "enfoirés"، ولكنها تستخدمها نفس
الشخصية rou، وهى تدل على مستويات لفة وعوالم خطائية متباينة. عدم
التناسق يدهش، لأنه من غير المتخيل أن تسيطر الشخصية على البدائل. فى
نفس الجملة، كثيراً ما تقابل عدة مستويات للفة. هذا النمط لعدم التناسق
الأسلوبى لا يؤثر على التناسق السردي والموضوعى: يبقى تركيز المسرحية على
استرجاع شباب مهجور.

٥ - مزج أنماط الكلام هو الشكل الرئيسى للتناص، حيث لا نرى إلى أى
نصوص أخرى تكون مرجعية المسرحية بصورة واضحة. التلميح إلى لغات أخرى
أو مزاولات ثقافية أخرى هو من نصيب اللفة العامية اليومية للشباب، الهواة
الكبار لإعادة الكتابة الخاصة بالمحاكاة. هذه اللفة لا تتردد فى مزج عوالم ثقافية
متنافرة.

٦ - مثل هذا الخطاب "العادى" بكل معانى الكلمة، لديه فرصة ضئيلة ليكون
أدبياً وبلاغياً، يعنى منسقاً، مؤلفاً، لأنه يبدو مطبوعاً على الواقع. ومع ذلك يعتبر

هذا وجهة نظر، لأن المونتاج الخاص بالتعبيرات العامية، المبالغة شبه الهزلية للالزمات لغوية، والتأكيد على تجاوزات اللغة تؤدي جميعها إلى تركيز وأسلوبية التركيبات التي تُحدث تأثيراً مزيفاً. طليعية الأحداث والكلمات كثيراً ما تُخبىء الرمزية والشعرية. في مسرحياته الأخيرة، خصوصاً *la Promise*، يتحمل دورنجر Durringer بصورة أوضح هذا الشريان الشعري، عكس الواقع الصريح، وتتأبى الحوارات الواقعية مع المقاطع الفنائية والمجازية. هنا يبدو أن الأنا الملحمية والشعرية للكاتب تفعل كل ما تستطيع لكي تُنسى، وتبحث عن تأثيرات الواقع والمواقف التي تبدو حقيقية.

ب) موقف كلامي مشدود للغاية.

في فن مسرحى خاص بالتبادل الكلامي والمحاكاة، لا يأخذ الخطاب معناه إلا إذا كان القارئ قادراً على إعادة تكوين، أو على الأقل، تصور شروط منطوق الكلمات. الموقف الدرامي لمسرحية "رغبة في القتل على طرف اللسان" يتميز بسهولة إعادة التركيب، لأن الضغط، وسرعة التداخلات توضع رهان النزاع والكلمات. موقف البداية، وشروط الاتصال توضح هوية المتحدثين والظروف المقدمة "ستانسلافسكى (Stanislavski): لحظة إثارة، مساء السبت، في داخل مجموعة شباب معرضين لشاعر قوية، فشل Rou مع Lucie و "انتقامه" من شقيقه Poupon. يبقى شيء واحد غامض مع ذلك: نهاية المعركة. هل سينتحر Poupon؟ هل هذه هي نيته، أو لا سبيل له سوى تخيل اختفائه المستحيل؟ إذا تم احترام الحكم الحديثية لـ Grice، غمى لا تفصل أبداً في المسائل الخاصة بالمجموعة، مستقبلي، الطريقة التي ستمكته من الخروج من إعادة المهلكة والهيأ الأجوف الذي حدث مساء السبت.

٢- لا تهتم المسرحية فى الواقع بإعطاء أجوبة للأسئلة الاجتماعية واقتراح حلول. هى تحافظ على الإيماء "بخيال مسرحى قوى"، "إيحاء مسرحى داخل الاتفاق المسرحى". (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٨). هى لا تنعكس على تشغيلها، لا تكسر أبداً الإيحاء المرجعى والتقديم التخلقى للواقع. هى على الأكثر تقود، بطريقة غير مباشرة، القارئ فى استقباله، عندما تبدى الشخصيات، بطريقة غير متوقعة - ومزيفة إلى حد ما - حكماً على موقفها أو مستقبلها. كل فيها تضع نفسها فى عالم آخر خيالى يماكس إلى حد ما الموقف الحالى.

وإن كانت هذه المؤشرات لا تكتفى بوصف ما يحدث، فهى تحافظ على غموض المخرج الخاص بالمسرحية بواسطة سخرية مأساوية قائمة على المعنى المزدوج "y rester" أو يذهب (s'en aller maurir). الضربة النهائية، صوت البندقية التى يضغط عليها Poupon (صفحة ١١٨)، هل هى لسلح به رصاص أو مجرد صوت؟ لا يوضح دورنجر Durringer ذلك، كما لو كانت الإجابة لا تعنيه ويبعد كل مسئولية عنه خاصة بخاتمة المسرحية، عنيفة كانت أو هزلية.

٤- معنى هذا الصوت، مثل معنى كل المسرحية، يكمن فى الواقع فى القيمة التى نوليها لموسيقى النص، لسرعة إنسيابه، لمزج الردود، وأخيراً إلى سرعة نبضه. ومن المؤكد هنا أيضاً، فى هذه الكتابة الطبيعية التى تريد أن تضم إلى الأحاديث الواقعية، يكون الترقيم المعترف به محترماً وتقليصاً من غموض تركيب الجمل، وبالتالي غموض علامات الدلالة. تظهر الحوارات بصورة أمينة التبادلات الحقيقية الأصلية، ولكن الإيقاع - عملية القراءة والمنطوق (صامتة أو صوتية) - لا يؤدى إلى معنى فى وضوح يمكن للترقيم أن يبيده. هذا لأن الإيقاع يشجع على قراءة موسيقية بالكامل وإذن لا تظهر أى قضية، أى رسالة اجتماعية، أى حل سياسى.

٥ - إن الارشادات المشهدية، القليلة، فى الواقع، لا تبين المعنى الخاص بالكلمات، هى تكفى بتحديد الحركات، الحيل المسرحية، لحظات الصمت. يبدو أنها تمثل وصفاً لعرض خيالى قد يسبق الكتابة التى يمكن أن تكون الأثر النصى له. هذه التأشيريات تهدف إلى توقع أى غموض خاص بشرح الحوارات، وهذا يمكن رجوعه إلى أن دورنجر Durringer يبدع دائماً مسرحياته فى إخراج خاص به. ربما كان ذلك لأن النص الدرامى يجب أن يُقرأ كما لو كان الأثر غير مكتمل الممارسة حيث يخفى المؤلف دورنجر Durringer أمام المخرج ومدير الفرقة.

٦ - هذه الارشادات المشهدية الهامة، إلى حد كبير، تتسابق كلها لإعطاء صورة دقيقة للموقف والعرض، ذهنية أو مسرحية، للنص الدرامى. ومع ذلك، المسرح، المرجع إلى تكوين خيالى وفنى، يميل إلى أن يكون خفياً، لأن القارئ (وبعد ذلك المشاهد) ليس مؤكداً أن يرى أن الموضوع خاص بإنتاج فنى، هو أمام واقع خالص يكفى للسمع أو القراءة أن توحى به. أكثر من المسرح، بمعنى خيال مسرحى وإحياء مسرحى، الموضوع خاص "بالدرامية"، بالضغط الدرامى فى الحوارات أو المشاهد.

وكل هذه العلامات المسرحية والأدبية تؤكد أن المساحة النصية لهذه المسرحية، خامتها الكلامية وطريقة الكلام، واضحة تماماً، وتقدم للقارئ كما هائلاً من المعلومات الأسلوبية. ولكن هذه المعلومات لا تعنى شيئاً إذا لم تكن على اتصال بالفن المسرحى والعالم الخيالى (من ١ إلى ٤)، لأن النص ليس إلا قصيدة صوتية لو لم يشترك فى حدث خيالى، أو أن يحتك بالعالم الذى يحيط به ويحيط بنا. وهذا ما سوف يهتم به التحليل بدءاً من رصد الموضوعات والطريقة التى ترتبط بها هذه الموضوعات بالحبكة.

١ - حبكة مشدودة للغاية.

١- عمّ تتحدث المسرحية؟ وما هو مضمونها؟ هل الموضوع هو "رغبة فى القتل على طرف اللسان"؟ هذا المجاز المَعُوج الذى يستخدمه Poupon (صفحة ١١٨) يقول لنا إن الكلمة الناقصة هى حدث عنيف يهدد فى كل لحظة بالحدوث. العنف موجود دائماً، سواء كان جسدياً أو كلامياً، أو جنسياً أو نفسياً.

ما هو الموضوع الأساسى؟ هو شباب مهجور، مُهمل من المجتمع الذى يرفض أن يدخله إلى حلبة الرقص، يعنى إلى سن البلوغ، إلى الحياة الجنسية وإلى الاستهلاك. شباب خدعه الأخوة الكبار والأدباء - خصوصاً Vic - الذين تركوا المكان لأنهم لم يعدوا يتحملون صراخ الشباب وملل الضواحي، شباب ترك نفسه على الساحة العامة، مساء يوم سبت.

على هذه الخلفية الخاصة بالضيق، يواصل كل واحد على حدة بحثه عن الحب، حب متعدد الأشكال: رومانسى بالنسبة للنساء (Rose و Lucie)، داعر أو شاذ (Poupon)، زواجى (yeau)، حنينى (Vic)، عدوانى وداعر (Rou). طلب الحب يقابله رفض دائماً: ليس فقط لا يوجد حب سعيد، ولكن كل حب هدام، غير متاح مثل القبول فى حلبة الرقص فى المجتمع البرجوازى. هذه التيم الخاصة بالرفض، والطرد موجودة دائماً.

حتى لو كان الموضوع ليس تيمة، يعنى أنه مطروح ومناقش بوضوح من الشخصيات، فإنه ملخّص من كل شخصية بمراجعة ضمير خاطفة، فى نهاية دور كل منها، عندما تدخل فى أزمة عميقة: Rou (صفحة ٧٤)، Lucie (صفحة ١٠١)، Jean (صفحة ١١٠)، Vic (صفحة ١١٥)، Rou (صفحة ١١٧)، Poupon (صفحة ١١٨).

الايحاء التخلفى لعالم فى حركة، تهزه نزاعات متكررة، يمنع المؤلف، وبالتالي القارئ، أن يتكالب على تيمة الضاحية والشباب. وعلى القارئ أن يتساءل ما تعنيه هذه التيمات وهذه النتائج الصُدفية. لذلك، يجب أن يلاحظ ما تحكيه المسرحية وكيفية عمل لازمات الحكمة.

٢- هذه الحكمة بسيطة جداً. لم يمثل ملخصها أى مشكلة خاصة، حتى لو كان وصفها، مع تفصيل اللزمات وترتيبها الوقتى، ليس دائماً مهمة سهلة. جان فيلار Jean vilar كان يهزأ من كل هؤلاء المؤلفين غير القادرين أن يقدموا تحليلاً دقيقاً لمسرحيتهم، للحكمة ^(١). لا تتضمن المسرحية علامات إرشادية تقسم النص إلى مشاهد ومقاطع: فقط تأشيرة دخول شخصية جديدة تخلق إحساساً بسلسلة متقطعة من المشاهد، عددها خمسة عشر، بدون أى توقف أو حذف زمنى يقطع الاستمرارية. الزمان والمكان المقدمان هما أيضاً زمان ومكان العرض: ساعة يمكن للأزمة من خلالها أن تعقد وأن يتم حلها، كما يحدث فى التراجيديا الكلاسيكية.

تتفق الحكمة مع خمسة أوقات فى كل سرد، خصوصاً السرد الكلاسيكى:

- ملخص - إعلان: لم يُقبل Rou فى حلبة الرقص، لقد لفظه الجميع.
- موقف توجيه: يحاول أن يلحق بـ Lucie، آخر انتصاراته.
- مفاجأة: لا ينجح فى ذلك، يقابل زوج Lucie، بينما يثير الوجوم بإعلانه الرحيل.

(١) جان فيلار Jean vilar: من التقليد المسرحى De la Tradition Ehéâtrele.

باريس L'arche، عام ١٩٥٥، أعيد نشره Gallimard، صفحة ٢١ .

- تقييم: Rou، انتقاماً، يقوم بإغراء Rose، مما يفجرّ عالم الشباب الصغير.

- قرار وختام: Poupon، يبقى وحيداً، ويقرر هو أيضاً "الرحيل" دون أن نعلم إذا كان قد نجح أولاً فى الانتحار. هكذا يبقى الموقف مشدوداً حتى النهاية، حتى لحظة أن يُسمع صوت السلاح، دون أن نعلم إذا كان ذلك بداية للصوت أو نهاية لهذه المحاكاة للدراما.

إذا كانت الحكبة تناسب الأصول الكلاسيكية، وتشابك مشاهد، مرتبطة بدخول أو خروج الشخصيات، فإن فك الحكبة على عكس ذلك: استحالة الختام، اقتراح حلّ، يُفصح عن بداية هذا الفن المسرحى ورفض إعطاء إجابات أو دروس. دورنجر Durringer يضع الحكبة فى أزمة وكذلك ختام الدراما وذلك بمواقفه ضد تفتيت السرد، أو ضد العنف الظاهر مباشرة على خشبة المسرح، مع تركيز الحدث فى عالم مغلق، وهو يشير، ربما بطريقة لإرادية، إلى حدود فن مسرحى كلاسيكى جديد أو طبيعى جديد.

هذا لأنه إذا كان من اليسير إعادة تكوين الحكبة، والردّ على السؤال "ماذا يمكن أن يحكى ذلك؟" (١، B)، فإن تحديد ما تحكيه المسرحية فى الواقع قصة أخرى تماماً، "ماذا تؤكد" (٢، -٢، B) أو باستعارة تعبيرات فينافر Vinaver، كيف أن المسرحية "ذات قاعدة ناقصة، نقصاً يجب تمويضه" ... (١٩٩٢ : ٩٠٧). هنا يترك الوصف مكانه للشرح النقدي، القارئ (أو المشاهد أو المخرج) قادر على تحديد قصة، بالمعنى الذى يقدمه بريخت Brecht، وأن يقوم بقراءة ملتزمة، منهجية وعكسية للمسرحية. وهذا يقودنا مباشرة إلى المرحلة القادمة من مشوارنا، الخاصة بالتحليل المسرحى وتحديد القصة، وقبل كل ذلك اتفاقات درامية للمسرحية.

٢ - فن المسرح: بين الكلاسيكية والطبيعية.

١ - الاتفاقات، خاصة بمسرحية كلاسيكية: وحدات زمنية، ومكانية وحتى خاصة بالحدث: كل شيء يتم في مدة الحوارات. حتى قاعدة أصول مُحترمة، لأن العنف لا يكون أبداً جسدياً، إذا استبعدنا مقطع الانتحار. في الواقع كل شيء يتم مروره باللغة التي - بالاتفاق - توصل إلى العالم الخارجي. الاتفاق الطبيعي للجدار الرابع يحمي الشخصيات من العيون الفضولية للمشاهدين الذين، بدورهم، يقبلون الاتفاقات الأخرى الخاصة بالأسلوبية والأداء المسرحي.

٢ - الحكاية الناتجة عن التداخلات ومن الخطابات الصراعية بسيطة: هي قصة سلسلة من مواقف الكبت (رقص، مواعيد، سيارة) والخianات (الخاصة بـ Lucie, Rou, Vic)، التي تقود إلى انفجار المجموعة. لم يعد الشباب قادراً على مزاوله الأنشطة المعتادة لمساء السبت. في ميكانيكية الإعادة، تسَلَّت حبة رمل: لا رقص بعد اليوم ولا سيارة ولا إغراء. هذا الحادث أحدث خللاً في عادات مساء السبت وينتهي بحادث: انتحار (أو محاولته) الشخصية. المسألة هي أن نعرف إذا كان الحادث يعتبر فريداً فعلاً وإذا كان يتسبب في انقلاب للعالم الصغير، كما يُمكن أن تكون الحال في الفن المسرحي الكلاسيكي حيث يمكن للحدث أن يكون ممثلاً لحالة عامة ومجردة، أو إذا كان الحادث يمكن أن يتكرر كل أسبوع، وليس إذن سوى لا حدث، لا تغير في شيء، الوضع مستقر. هذا الحدث ليس في الواقع سوى مأساوى وصل إلى حد الحادث، حدث لا يتسبب أبداً في عودة الحدث في داخل الموضوعات وموضوعية هذه الداخلية في الحدث - هذا ما يطالب به هيجل Hegel، بالنسبة للفن الدرامي -^(١). نحن نميل إلى الحل الثاني، حادث، معزوم جداً من الطبيعية.

(١) بيتر زوندي Peter szondi: "نظرية الدراما الحديثة"، لوزان، Thérie de Diame

و بالرغم من ذلك فإن دورنجر Durringer لا يبدو راضياً تماماً عن هذا الحل "الطبيعي"، لأنه يميل إلى رفع شخصياته لصفوف المقدمين المجريين لنزاع مأساوى وموقف لا يتغير. هذا التعميم. الرمز الذى يحدث مشكلة (أيديولوجية)، لأنه ينطوى على معنى أن هذا الحدث يمثل تماماً عالماً يسود فيه اليأس والقدرية الاجتماعية.

هل من المتصور إذن قراءة القصة على طريقة بريخت Brecht، مع فضح الجمود والقدرية الخاصة بدورنجر Durringer؟ من أجل تحويل هذا الواقع المتشائم إلى قصة سياسية، يجب إيجاد وجهة نظر ناقدة جداً على الواقع وشرحه القدرى من قبل دورنجر Durringer. هل الموضوع خاص بنفس المسرحية؟

فى كل الحالات، القصة هى فعلاً قلب الفن المسرحى، الذى نتوصل إليه من خلال المكان - الزمان، الصراع و "الأشكال النصية".

٣ - الكرونوتوب (الزمكانية) الذى يمثل بصورة أفضل الخيال الخاص بهذه المجموعة وهذه الحكاية، هو فى الغالب الدخول إلى حلبة الرقص، مكان مُهمّش وعتبة يجب تخطيها من أجل الانضمام إلى عالم الحياة البالغة والاستهلاك (خمر، جنس، مُحترمية). الشاطئ، الساحة، مكان انتظار السيارات، جميعها أماكن للوصول إلى الوسع، المدينة، الطرق والجنت المزيقة. هذه الأماكن الممتلئة لمساء السبت (صفحة ٧٤) حيادية. مفتوحة على التبادلات وإلى مختلف أنواع العمليات. يتم فقط ذكرها ولا يتم وصفها عن طريق إشارات مشهدية، هذه الأماكن تذكر بكواليس "قصر الإرادة" فى المأساة الكلاسيكية، حيث تصبح الكلمة حدثاً فى غمار مكان وزمان.

٤- هذا الفن المسرحي كلاسيكي، أو إذا فضلنا ذلك، هي كلاسيكية جديدة في نواحي كثيرة. التركيز المكاني، الزماني للعالم الدرامي والحدث، دور الخطاب من أجل استتكار العالم الخارجي، بساطة الحكاية، كلها علامات شكلية للكلاسيكية. ولكن الاختلافات كلها واضحة. لا يعرف النزاع قراراً حقيقياً، ولا مأساوياً ولا كوميدياً. لا يحل انتحار Poupon أى شيء ومن الثانوي أن نقول للمشاهد إن الانتحار تم أولاً.

ولكن أى نمط من الفن المسرحي مقصود إذن؟

٥ - من أجل ملاحظة ووصف النزاعات التي تواجه الشخصيات بعضها ببعض سوف نلجأ إلى فن مسرحي عام يدرس الطريقة التي ينظم بها الحدث والقصة والأحداث المشهدة. ولكن إذا أردنا متابعة تفصيل التبادلات الكلامية، يجب وصف "الأشكال النصية" (فينافر Vinaver، عام ١٩٩٣ : ٩٠١) للحوار المسرحي.

بما أن المسرحية، برغم غف الملاقات، تُظهر شخصيات مهمومة بالحب، من اللائق أن يتم التركيز على أهم أشكال الخطاب الفرامي، الذي صنفه بارت Barthes بصورة فائقة^(١) هذا التصنيف "لوجوه الفرامية" يساعدنا على وضع قواعد العلاقات بين الشخصيات مثل بلاغة المشاعر المعاصرة.

يرى رولان بارت Roland Barthes أن "الأشكال تتقاطع وفق ما نستطيع التعرف عليه، في الخطاب الذي يمر، على شيء ما يتم قراءته، سماعه أو

(١) رولان بارت. Fragments d'un discours amoureux paris Saris Seil.

1977، باريس، عام ١٩٧٧ .

الإحساس به. الشكل محاصر (مثل علاقة) ويبقى فى الذاكرة (مثل صورة أو رواية). يتأسس الشكل إذا كان على الأقل يمكن لشخص أن يقول "هذا يبدو حقيقياً فعلاً: إننى أتعرف على هذا المشهد اللغوى" (١٩٧٧: ٨) عند قراءة المسرحية، نتعرف فعلاً على العديد من الأشكال الخاصة بالخطاب الغرامى، وسنمضى منها بعض الأمثلة السديدة.

- "عمل مشهد": (افتعال مشاجرة)

"الشكل يهدف كل "مشهد" (بالمعنى الدارج للتعبير أى مشاجرة كلامية) كتبادل الاعتراضات المشتركة. عندما يتعارك شخصان طبقاً لتبادل تنظمه الردود ويهدف الحصول على "الكلمة الأخيرة"، هذا الشخصان قد تم زواجهما" (١٩٧٧: ٢٤٩).

جان Jean، فى لحافة بزواجه لوسى Lucie، تتابه ثورة عندما تعلن أنها تنوى تركه:

لوسى Lucie: أية مواقف؟ (صفحة ٩٧)

فعلاً أى موقف؟ مشهد عام أو مشهد خاص؟ يختلف إلى حد كبير التقدير فى محيط الزوجين: Jean يجب أن يعتقد أن الموضوع هو مشهد خاص وأن الزواج يعطيه الحق فى مناقشة قرار زوجته. أما Lucie فهي لا تهتم إلا بعدم حدوث فضيحة: هى ترفض كل حق ل Jean فى موقف خاص، وبالتالي للزوجين.

- الحساسية المفرطة: حساسية خاصة بالشخص المحب، تجعله جروحاً، ومعرضاً للأذى من أى جرح ولو بسيط (١٩٧٧: ١١١) Poupon و Jean، وبصورة مختلفة أو وقحة، Vic و Rou شخصيات حساسة جداً: أى خلاف غرامى يثير

غضبهما، ويجعل منهما شخصيات عدوانية، تتقلب على نفسها أحياناً (Poupon و Lucie). تكشف المسرحية عن الحساسية المفرطة للجميع، خصوصاً جروح الحب والكرامة.

- حامل المعلومة: "وجه صديق ومع ذلك يبدو أن له دوراً دائماً هو أن يجرح الشخص المُحب عندما يفشى له، وكأن شيئاً لم يكن، على الشخص المحبوب، معلومات سيئة، ويكون تأثيرها زعزعة الصورة التي لديه عن هذا الشخص" (1977: 165). كل واحد يعمل كحامل معلومة صديق (Vic , yean) أو منحرف (Poupon , Rou). يصف الطريقة التي كانت Lucie ترقص بها وهي تعانق زوجها، وبعد قليل ينتقم Rou من فشله ويحكى لـ Poipon كيف أن شقيقته قد أسلمت نفسها للإغراء: معلومات يمكن للآخر الاستغناء عنها.

- حب الغرام: "تقعة لفة من خلالها يلقى الشخص موضوع حبه تحت ضغط الحب ذاته: عن طريق انحراف غرامى بعث، الشخص يحب الحب وليس الشخص المحبوب" (1977: 39).

المحبون الثلاثة في المسرحية Rose , Lucie, Rou يحبون الحب (أو الجنس) أكثر من الشخص المحبوب. Rou يُشبع رغبته في الانتقام الاجتماعى بإغرائه نساءً برجوازيات. لوسى تعيش المفامرة مع Rou فرصة تغيير الهواء . Rose ترى أن الجنس مثل طعام مفرٍ تم الاحتفاظ به طويلاً في الثلاجة. (صفحة 75).

يمكن ذكر أشكال أخرى مستوحاة من بارت Barthes والتي يتقنها تماماً شباب الضواحي، ولكن دون أن يعلموا ذلك: الغيرة التي تؤرقهم جميعاً، الصمت الذي يفلق طريق الوصول إلى الآخر، الانتحار الذي يقهر عنه Jean , vic (صفحة 110) و poupon (صفحة 118). كل هذه الوجوه تكشف عن رؤية عنيفة وخائبة

الظن، ولكن أيضاً رومانسية وساذجة للحب. مثل الرغبة في القتل، شكل الخطاب الغرامى ليس بعيداً أبداً: كل واحد يمتلكه على طرف اللسان، مستعد أن يقوله، ويمبر عنه ويميشه. يجب إذن على التحليل المسرحى أن يرصد سوء تشفيه ويصل إلى استراتيجيته.

٦ - كل ذلك هام لتقييم نوعية قراءة هذه المسرحية، أدبية ومسرحية، هل هى تراجيدىا مختفية؟ هل هى كوميدىا عادات أم دراما طبيعية؟ احترام القواعد الرئيسية الكلاسيكية، وتركيز القصة، واختصار الشخصيات إلى ستة وجوه رمزية، يُمكن أن تجعل من المسرحية تراجيدىا كلاسيكية جديدة، ولكنها أيضاً دراما من زماننا، لا كوميدىة ولا مأساوية. مرجعية الكلمة، وهى عامية، وغير محترمة، تشد المسرحية نحو الطبيعية الخاصة بهوبتمان Hauptmann، أو إبنسن Ibsen أو جوركى Gorki.

يقوم دورنجر Durringer بتجربة صموية تأليف دراما، شكل مسرحى يندرج من التراجيدىا الكلاسيكية أو من الكوميدىا أو مسرحية هزلية وتقرض عليه القيم الخاصة بها: مزج أنواع أدبية، تسجيل فى الواقع لا يوصل إلى الرواية أوالمسرح الملحمى.

تكن موهبته الطبيعية فى أن يتكلم الشباب، وخصوصاً "الذين لا يتحدثون". ولكن ماذا يمكن أن يجعلهم يقولون داخل أى قصة ؟ كتابة جديدة تقرض نفسها، فى توازن رقيق بين نصية متدنية وفن مسرحى كلاسيكى. الذين سبقوا دورنجر Durringer ترددوا جميعاً وتأرجحوا بين الدراما الطبيعية (المنبثقة من الدراما البرجوازية والنواقمية كطريقة ديدرو Diderot) والدراما الرمزية، دراما بيراند لى Pirandello ودراما بريخت Brecht وسترنبرج Strindberg. كلهم ترددوا بين الطبيعية والذاتية. إذا كان شكل هذه الدراما هو شكل التراجيدىا (تركيز

الحدث، خفض عدد الشخصيات الدرامية، أزمة حادة، أسلوبية الخطاب)، هذا الشكل لم يناسب الواقع الاجتماعى الذى ينتمى إليه، ولكن يرفض الخطاب الملحمى الذى يرى أنه تعليمى وممل إلى حد كبير. ومن هنا يجيء القطاء (معجمى، أسلوبى، موضوعى وإيقاعى) الطبيعى، لأن الشكل المركز الكلاسيكى الجديد لا يسمح بفهم "مُجمل الأشياء" (لوكاس Lukács) كما هى الحال فى الرواية أو السينما.

بلاغة السرد التى تنتج من كل هذه الضغوط والتناقضات لن تستطيع أن تحضّر (كما يحدث فى الرواية أو الفيلم) فى استمرارية السرد تحت مراقبة الراوى، ولكن فى تصادم قوى موجودة، ممثلين يكون تداخلهم هو مُحرك الحدث، حيث يمكن القول: أخيراً؟ - ملاحظة الشخصيات، وتعبير ستانسلافسكى Stanislawski، تقييم مبرراتهم، أهدافهم والخط المستمر لفعلهم.

٣ - الفعل والنشطاء به.

١- ماذا تفعل بالتحديد شخصيات "رغبة فى القتل"؟ لا تتوقف عن الكلام، لتهاجم، تدافع عن نفسها أو تهدد نفسها. الكلمة هى الأداة المفضلة لفعلها، بتوصيل "المعلومات الضرورية لتدرج الحدث الإجمالى أو التفصيل" (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٠).

ومع ذلك يحدث أيضاً أن الكلام يحدث فعلاً عنيفاً، وأن الكلمة فعل، خصوصاً إذا كان الموضوع هو جرح الآخر، هدم مستقبله، ودفعه إلى القتل أو الانتحار. الشخصيات لديها هذه الخاصية للفعل، وحتى القتل بالكلمة، بطرف لسان لاذع.

تتكون المسرحية من سلسلة أفعال يجب تسويتها مباشرة وتشعلها شخصيتان أو ثلاث. المواقف الدرامية التي تنتج عنها تتركز على توازن ضعيف لروابط القوة. تتغير المواقف تحت تأثير أحداث خارجية: رفض حلبة الرقص، ميعاد لم يتم، إغراء Rose، إلخ. الفعل فى صعود دائم بوصول الشخصيات، كل مشكلة لا حل لها تأتى بأخرى.

٢ - يتصل الممثلون بسمات المسرحية، وهى مرسومة بدقة، برغم عدد محدود من المعلومات والتي يسهل على القارئ - الذى يعرف تمامًا مشكلة الضواحي - أن يكملها بسهولة. كل ممثل محكوم بفكرة ثابتة، مبرر دائم وهدف واضح، ولكن لا يصل إلى هدفه، لأن الآخرين يمنعونه:

- ينتقم Rou من النظام الذى يلقظه عندما يقوم بإغراء النساء المتزوجات. هو فى حالة غضب مستمرة: "أنا أشعر بالكراهية"، "لدى غثيان" (صفحة ٦٥).

- يبحث Jean عن زوجته ويتطلع إلى حياة منظمة: "أين زوجتى؟ هل نعود إلى المنزل" (صفحة ٩٦).

- Rose , Poupon يبحثان عن الشريك المناسب ليعيشا الحب الكبير. (صفحة ٧٥).

- تهرب Lucie من الحياة اليومية على أمل "ربما مقابلة شخص وكل شيء يبدأ من جديد" (صفحة ١٠١).

- Vic حكم، يطالب بالهدوء (صفحة ١٠٤) قبل أن يعلن عن رحيله، مما يتسبب فى هدم كل هذا العالم الصغير.

الشكل الفعلى يضع قوى الهدم (Poupon, Rou) فى مواجهة قوى التوحيد، العمل (Jeon) أو بالتفكير (vic).

أما Poupon و Rose، فهما يتطلعان إلى التوحيد، وهما محطمين من القضب الانتقامى لـ Rou، وهو مثلهم السيئ، Lucie مترددة بين عالمين، عالم الزواج الذى لا يرضيها وعالم المفامرات الدنيئة، وتجد نفسها فى النهاية وحيدة.

البحث عن الحب - أو متغيراته: جنس، حنان، تطلع - ينتهى بالجميع إلى فشل ذريع. فى كل مرة، الحب يتم تغيير مساره عن الهدف: انتقام، صبيانية، ارتكاب المحارم، يأس.

لكل واحد من الست شخصيات يتوافق حدث يمكن تلخيصه بفعل واحد، وبالنسبة للممثل، بحركة - أو بالنسبة لجلسات العمل حيث يتم البحث عن جسد الشخصية - حيوان:

- Rou : يهاجم، كالثور الهائج.

- Vic : يتصدر، كالبومة الحكيمة.

- Poupon : ينظر، كالدب الصغير.

- Rose : تخريش، كالقطعة الشقية.

- Lucie : تهريب، كالطبيّة الخائفة.

- yeon : يطير، مثل العصفور المجروح.

هذا العالم الصغير المكون من ستة ممثلين، هذه الحظيرة المكونة من ستة حيوانات غير متجانسة، يمكن أن يكونا داخل تراجيديا مأساوية لراسين Racine، لأن الممثلين مرتبطون بعضهم ببعض عن طريق الاستحالة المأسوية من الخروج من السدّ والبحث غير المجدى للحب، للصدقة، للإنسانية. بالرغم من أن الحدث ليس سوى تحويل حادث إلى دراما بدون هدف مثالى أو توضيحى، كما هي الحال بالنسبة للفن المسرحى الكلاسيكى. إذن تقع المسرحية فى مفترق طرق بين الكلاسيكية (بشكلها) والطبيعية (بموضوعها وأيديولوجيتها المحددة). هذا الطابع المزدوج - ولا نقول غير الشرعى وما بعد الحدائة - للعمل الأدبى يوضح الشكل الكلاسيكى الجديد للأشكال النصية الخاصة بالخطاب الغرامى، أشكال الأسلوب المفروضة، كما لو كان هؤلاء الشباب العاطلون مضطرين للتعبير بأبيات أسكندرية حالية بتعبيرات قديمة مفروضة وأشكال لفوية مقولبة.

وبما أن الأحداث الجسدية متداخلة تمامًا فى الممثلين، وأن كل واحد منهم يمثل نمطًا للمواقف والأجساد، فإن المسرحية تدور بضغط حتى وإيقاع واضح. لا يوجد فارق بين ما يقال وما يظهر، لدرجة أن الحدث أو بالأصح النشاط والفعل، عصبية الحركة، يصبح هدفًا فى حد ذاته. ويجد المشاهد متعة فى متابعة التبادلات الكلامية، ولكلة ليس متأكدًا أن لديه وقتًا للتفكير، وأن الموضوعات والكلام الضمنى ليسوا واضحين أو مفهومين. نعلم أن المسرح ليس من أهدافه نقل رسائل واضحة ومحددة ولا حتى رسائل على الإطلاق ولكن بما أنه من المستحيل عدم الاتصال، والا نقول شيئًا، سوف نهتم مع ذلك بالموضوعات الواضحة أو الضمنية.

٤ - المعنى الخفى والباطن اللاشعورى

١ - هذه القضايا، التى تكون المعنى الخفى أو اللاشعورى للعمل الأدبى، توجد مقننة فى الموضوعات التى تكون واضحة وسهلاً التعارف عليها. هي ليست

محركة، مثل قوة الحدث (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٦)، ولكن ضمنية ويمكن أن نقول إنها زخرافية. يوجد عرض للموضوعات الشائعة في وقت كتابة المسرحية: عنف في الضواحي، تخبط الشباب، بطالة، وحدة، غياب التطلعات، أسرة مفككة، تسبب جنسى، القائمة تتضمن كل شيء.

ولكن كيف يمكن ربط هذه التيمات لكي تنبثق فعلاً من الحدث؟ ما هو الرباط السببي الذي يمكن إيجاده لهذه التيمات: "ماذا يختبئ في طياتها؟".

٢ - الأيديولوجية عودتنا على مواقف النفي. فهي هنا أيضاً تعطى إيحاءً أنه لا توجد نظرية سياسية شاملة قادرة على التفكير في تعقيد العالم المعاصر، وأن الأصوات الفردية والمتعزلة غير قادرة على التفكير في وضعها الشخصي.

وبالتالي، لا تقدم المسرحية سوى سطح الأشياء، الطريقة الحالية للكلام وضياح كل إمكانية دخول في العالم بسبب لغة غير كافية ومُقَوَّلة، ومشكلات العلاقات والشعورية المصرفة الخاصة بالشباب. لا يوجد خطاب شامل يمكن أن يلخص ويوضح مشكلاتهم الوجودية في إطار اجتماعي سياسي أوسع. لا يوجد أي تلميح للتاريخ، للهامشية، لأسباب اليأس. من خلال هذه المقابلات وهذه المشاهدات، نصادف سلسلة أوقات فورية، طريقة إظهار، ببعض الفلاشات، حدوتة عادية جداً، تتكرر كل مساء سبت. كل هذه الومضات لا تُشكل محملاً متجانساً، لا ينتج عنها أي فن مسرحي جديد، ربما بالتحديد لأنه لا يوجد محتوى جديد، ولا تحليل نقدي للواقع الاجتماعي. بل نجد نتاج عدم ارتياح لا علاج له لدى الشباب، استحالة الخروج من "مساء السبت" من أجل الهروب من وضع متدهور للقدرية، حلبة الرقص حيث، كما يقول Rou، ينتقل الفرد "إلى الجنة مرة واحدة ومباشرة..." (صفحة ٨٤) والإعادة، كل أسبوع، لنفس الإحباطات، والعنف المتكرر، والرغبات المكبوتة.

واستناداً إلى تحليل زوندى Sgondi عن الفرق بين الشكل والمضمون، يمكن التأكيد على أن دورنجر Durringer لا ينجح فى إخراج الشكل من المحتوى الجديد (١٩٨٣ : ٦٩): من جهة لأن المحتوى الجديد غير موجود، ولا توجد أيضاً رؤية متجددة للعالم، ومن جهة أخرى، لأن المؤلف يفضل اللجوء للأشكال المألوفة والمؤثرة الخاصة بالدراما الطبيعية، فى الخطاب كما فى الفن المسرحي، الحدود الأسلوبية والأيدولوجية للطبيعية لا تتأخر فى أن تعلن عن نفسها. الدراما الطبيعية، نعلم ذلك منذ زولا Zola، وإبسن Ibsen وهوبتمان Hauptmann، تشير إلى الواقع التجريبي الخارجى، وبدلاً من الحدث التاريخي أو النفسى ذى التوجه الكونى، هو يميل إلى الحدث من الوهلة الأولى، هذا الانتحار أو هذه الرغبة للقتل يمكن أن يمر كحدث لا أهمية له، حدث من هذه الأحداث التى تحب تداولها الصحافة. ولكن بنظرة أفصح، ندرك أن هذا المساء ليوم السبت ليس فريداً، وأنه يتكرر ويرمز إلى حالة متكررة لا علاج لها، بين الملل والعنف. يستخدم دورنجر Durringer ذلك لاقتراح شكل مغلف، نمطى، متداخل فى ضمير الشخصيات. ولكن هذا الفن الكلاسيكى الجديد المغلف ببلاغة وأسلوب طبيعى لم يعد يؤدى - ولا بصورة زائفة - إلى قرار وتسامح الأطراف المتنازعة. القرار الذى اتخذ بروية، التضحية المصلحة، الموت الذى تم، قبول العقاب بعد الجريمة، كل ذلك لا مكان له فى الحدث الردىء والذى يدعو للرتاء. لم يعد للحدث معنى تصاعدياً، صوت المسدس لا يحدث أى فصال لشرح العالم أو على الأقل إعطاء معنى مشارك للخاتمة.

شكل المسرحية الكلاسيكية (منذ القرن الثامن عشر) أو شكل الدراما الطبيعية (منذ عام ١٩٥٠) تلاشى بوضوح. "مُطلق الدراما" (زوندى Syondi)، قدرته على تقديم الواقع بلا وسيط، أعيد النظر فيه، وذلك منذ أن اشتبهه المشاهد فى نقص وقرر أن يقدم بنفسه ما يراه دون نظرة خارجية شريكة. ليس

فقط القرار التراجيدي أو الكوميدي لم يعد مؤكداً، ولكن الخطاب المركزي للمؤلف، مقنع في المسرحية الكلاسيكية (الصديق الحميم) ثم مُجسّد في شكل مهمّش في الدراما الطبيعية، يتجه إلى الظهور دورياً: في الغالب في وضع القاضى الحكم لـ Vic وفي بعض الأفكار "العامة" للشخصيات في نهاية المسرحية. يصبح Vic تقريباً روائياً ملحمياً، ينفصل عن الآخرين، معلقاً هامشياً ومتواجداً دائماً لتصرفات الشباب. خروجه من المجموعة هو خروج شخصية تترك العالم الخيالي لكي تتحول إلى راوى.

مشوار مخرب، حيث إنه لا يكتفى بخداع وسطه، تاركاً إياه في ألعاب خطيرة بلا أمل. ولكن ينسف الشكل الملف والمحاكي للدراما الطبيعية، التي هي وريثة للتراجيديا الكلاسيكية المطلقة.

من نهاية قرن إلى آخر، يكتفى المسرح الطبيعي بواقع عنف ونبد، رافضاً بالأمس كما باليوم، من هويتما Hauptmann إلى دورنجر Durringer، الأدوات من أجل فهم العالم وفوضه وإظهاره على طريقة بريخت Brecht. وبالعَدول عن تجربة شكلية، وكتابة مقسمة أو مفككة، وعن طريقة أخرى للحكى (ليست زمنية، وليست سببية)، يريد دورنجر Durringer بالتأكيد أن يُفهم من القارئ - المشاهد المتوسط وغير المتخصص (وهو ينجح في ذلك تماماً)، يريد أن يتحدث عن عالمه، ولكنه يحرم نفسه وفي الوقت نفسه من نظرة جديدة على هذا العالم. وفي رغبته في تجنب تشويه الواقع، يعود إلى تشكيل، شكل هو في الواقع ظهور للدراما الكلاسيكية الخالصة والطبيعية، مع استخدام صفات قديمة وطيبة للتراجيديا: أهمية العلاقات الإنسانية والنزاعات، واللاسياسة، أهمية الأسرة أو المجموعة الممزّقة، دور الخيانة. ولكن هذه الوصفات لا تنقذ الدراما من الفرق

ليست سوى ما يسميه زوندى Sgondi في نظريته للدراما، محاولات محافظة.^(١) وهي لا تؤدي أيضاً إلى أسلوب نصي وفن مسرحي مجددين.

٣ - هذا هو السبب الذي يجعل المسرحية مقروء على المستوى الأول، مستوى أسلوب (A)، الحبكة والقيمات (١). لا توجد مناطق أو لحظات يجد القارئ نفسه فيها متردداً بين تفسيرات كثيرة، لا توجد مناطق غير محددة (٤، ٤)، ولكن يوجد نص مليء بالأحداث الكلامية، التأكيدات. تبدو المسرحية واثقة من نفسها في تقريرها للكبت. حتى النهاية التي تبدو ظاهرياً "مفتوحة" ليس كذلك، هي لا تحل شيئاً، إذ تنتهي الأحداث بانتحار أو ملهاة حزينة.

وينفس الطريقة، يصل التحليل الاجتماعي والنفسي (في ٤) من هذا الموقف الجاف إلى التأكد من انفلاق تام للمخارج، حيث يكون الاختيار بين الانتحار أو اليأس، الهرب أو العنف المتكرر.

٤ - وهل النص دائماً مشارك ومفلق؟ ومن أجل أن يفهم ماذا يخبئه برغم كل شيء، ما يقوله دون أن يقول، ما يحاول جاهداً أحياناً أن يظهره بموضوعية، فإنه يكون من الأفضل سؤال الكلام الضمني، وإذا كان في الإمكان، استخلاص بعض هذه الأفكار. تعبیر Partir، مستخدم بكثرة ويوظف لإحدى هذه الأفكار والتي تشير تحت بساطتها إلى مجموعة معاني مختبئة. يستخدم هذا التعبير في الثلاثة معاني التالية: (١) البعد جغرافياً، (٢) التمتع أو إمتاع امرأة، (٣) الانتحار:

(١) Vic: "التزه، التحرك قليلاً، السير، ربما البعد قليلاً". (صفحة ٧٤، وصفحة ٧٩، وصفحة ١٠٤).

(١) بيتر زوندى Peter Sgondi، Théorie du drame moderne، صفحة ٧١ - ٨٨

نظرية الدراما الحديثة 1983 L'âge d'homme.

Rou: "زوجها (Jean) سيبعد" (صفحة ٦٧).

(٢) Poupon: "امرأة تكون بين ذراعى وسأرحل بها (صفحة ٢٢، ٩٣).

(٣) Poupon: "ما الذى يمكن فعله للرحيل عندما يكون الإنسان وحده" (صفحة ١١٨).

مع هذه الكلمة "Partir"، تستجمع الفكرة تيمات الرحيل (من هذا الوسط الكريه)، المتعة (مكثفة، ولكن وقتية) والموت. كما لو كان الانتزاع من هذا الوسط محسوساً (١) كمذبذب، محدوداً (قليلاً)، (٢) قصيراً، (٣) فإنه يؤدي بالضرورة إلى الموت. كل من يترك هذا المكان سيكون محكوماً عليه لفترة قصيرة بمتعة زائلة حتمياً. هذا هو ربما الخطاب اللاشعورى لهذه الكلمة، الرسالة السياسية المتشائمة التى يتداولها ضمناً.

٥ - باختصار، الجو ليس مرحاً مساء هذا السبت: ومن هنا تحدث الدراما... دورنجر Durringer يصل مع الدراما الطبيعية "الكلاسيكية"، دراما نهاية القرن التاسع عشر، هذه الدراما الطبيعية الأسرية، التى كانت عند إبسن Ibsen، سترندبرج Strindberg أو تشيكوف Thékov، تسكن فى وسط متجانس ومحدود. هو يتبع تقنية جرهارد هويتمان Gerhaard Hauptmann، (فى Loth ou) Omes Solitaires مع تركيز دراسته للمجموعة بدءاً من نظرة شخصية مميزة، Vic مختلف عن المجموعة، جاء ليراقب المجموعة ومستعد للرحيل، ومسبباً فى نفس الوقت دماره. هذه الشخصية، سنّها أكبر من الآخرين، أكثر حكمة وانتباهاً، هو تذكّر الراوى الملحمى أو قرين المؤلف، المكلف بقيادة استقبالنا عن طريق تعليقات أكثر عمومية (صفحة ٩٤)، متعارضة مع الالتزام بموضوعية مطلقة للطبيعة. ولكن دورنجر Durringer يمتاز عن طبيعية زولا Zola وجوركى Gorki

أو هويتمان Hauptmann، باختيار هذا النموذج من البشرية: إنهم ليسوا من قاع المجتمع، أو البروليتاريا التحتية، أو الجزء المريض من الجسد الاجتماعى، ولكنه يظهر لنا الضاحية بمللها، هامشيتها الراضية، ورتابتها. هو يمسك الكلمة فى حالتها الوليدة، وليس على طريقة المسرح فى السبعينيات (من فينافر Vinaver إلى كروتز Kroetz و ويزل Wenzel)، ولكن الكلمة الأليمة، العدائية، الكلمة التى تريد أن تقتل وتلفظ بسمها على البرجوازيين، النساء والرفاق. هذه الكلمة تجد صعوبة فى الخروج، لأنها موجودة بدون أن تكون، مثل "الاسم على طرف اللسان"^(١). تجد صعوبة فى الخروج، "فى الرحيل"، مثل النشوى التى لا تأتى. لا توجد نشوى متوقعة فى هذا الدراما مساء يوم سبت لدى أى من الشركاء، سواء كان البحث عن شريك غائب، سواء كانت لا توجد قوة فذف كلهم لديهم كلمة "amour" أو الرغبة فى "القتل على طرف اللسان"، ولكن اللفة لا تتحقق بداخلهم، لا ينجحون فى قولها. عدم القدرة على إيجاد الكلمة واستحالة الوصول إلى النشوى مترابطان، كما يشير باسكال كينيار Pascal Quignard فى Le nom sur le bout de la langue

"الرغبة مثل الشكوى تقولان: "أرغب فى أن أكون راضياً فإن انتشى، أرغب فى الموت".

اللفة هى المشهد الأول الذى يحترق. إنها المعركة التى تبحث عن الموت الحسى فى ذروة اللذة التى تطفىء تماماً بالموت العضوى. ولهذا إيجاد الكلمة التى تبحث عنها يقدم خطوطاً قريبة للغاية، حتى على وجه النساء، من اللمس المأساوى للقذف الذكري (صفحة ٧٢).

(١) باسكال كينيار Pascal Quignard: Le nom sur le bout de la langue: باريس، Gollimard، ٢٠٠٠.

هذه النشوى المؤجلة، هذه الكلمة المحبوسة، هذه الرغبة على طرف اللسان، هنا ليس إلا الخاتمة المستحيلة للسرد، استحالة الرحيل (تعنى ترك اللعبة، وأن تستمتع، وأن تموت). فى هذا الفن المسرحى الطبيعى الجديد، لا توجد كلمة، أو فعل ، أو موت صغير أو كبير، أو تضحية، أو توافق، أو خروج من النفق، قادر على استكمال الصراع، وإعطائه معنى، لإدخال الكلمة التى طالما جرى البحث عنها والتى تبقى على طرف اللسان مع مذاق به مرارة. حلبة الرقص هذه، هى المجتمع الخاص بالمرض المعمم، الذى تسال إليه الممشون، لم يعد يسمح بالتغلغل بداخله، هم يسخرون من النهاية المأساوية أو المضحكة، هم لا يدعونا نمرف وفى عدم التأكد من النهاية. هذا التشكك فى رغبة المعرفة، هذه الاستحالة للخطاب أو النشوى، تكون ضمن المنظر العام، تسيطر عليها "فراغات" حلبة الرقص، هى تخطط للثورات بكل شجاعاتها، وإحباطاتها، فراغاتها المؤثرة، وكل عادات مساء السبت، وفشلها.

أية بلاغة للخطاب الاجتماعى واللاشعورى يمكن استخراجها من هذا الفشل. الفشل؟ الآباء والإخوة يهجرون، الأخوات تتركن أنفسهن لأغراء أشخاص من طبقات اجتماعية متدنية، الأصدقاء يخونون لأقل شيء، كلهم يندفمون إلى المتمة المستحيلة والجريمة غير المكتملة. لا محاكاة لخطاب توضيحى، سياسى أو شخصى، تأتى لتحرير الكلمة، حتى بدون الحديث عن الجماعة.

إذن من الطبيعية الجديدة، من - مع بعد الدراما، من - مع بعد الكلاسيكية تظهر أنا غنائية، خطاب مركزى للمؤلف ينظم الواقع الاجتماعى كما يشعر به: بدون إيهام ولكن بفضب، وفقاً لرؤية يائسة، ووفق ذوقنا للملاقات الإنسانية. نحن بعيدون عن طبيعية زولا Zola التى كانت تطالب "بمزاج قوى يكون عقله معتقداً الثورة ضد المسلمات المقبولة وزرع إنسان حقيقى أخيراً مكان الأكاذيب

البلهاء التى تنتشر اليوم" (الطبيعية فى المسرح Le naturalis me au théâtre). لا يتبقى لدى دورنجر Durringer من هذا البرنامج الكريم للطبيعية الكلاسيكية سوى المزاج القوى، هذه الأولوية المتروكة لمزاج المؤلف (العمل الأدبى لن يكون أبداً سوى ركن من الطبيعية مرثياً من خلال مزاج ما"، هكذا كان يقول زولا Zola). فى حالة دورنجر Durringer، هذا المزاج حساس، غنائى شخصى، وحتى شعرى وحلمى ربما يكون مع ذلك، المزاج المطلوب لتصوير خيال اجتماعى لا يجد ما يقوله إلا من خلال مجاز "الرغبة فى القتل على طرف اللسان".

تمرينات تحضيرية

- ١ - الحيوانات: تمثيل كل شخصية وفق نمط لحيوان، الحيوانات التى جاء ذكرها فى التعليق والحيوانات التى تتخيلها.
- ٢- تشخيصية: البحث لكل شخصية عن تفاصيل خصائصية: ملابس، طريقة كلام، حركة (بريخت Brecht)، إلخ.
- ٣ - أشكال الخطاب: اختيار من شكل مناسب لكل شخصية وإعطاء تمثيل منهجى لها من خلال الأداء.
- ٤ - الارتجال: تعريف موقف مناسب لفترة من المسرحية واختيار كلمات خاصة لارتجال موقف مماثل.
- ٥ - أوضاع الجسد: ارتجال طريقة التجرك لشخصيتك والانهاء من أوضاع جسدية تبدو لك لها خاصية. ثم قم بتأليف كل الظروف التى أدت إلى اختيار هذا الوضع الجسدى، ارتجلها وعُد مرة أخرى إلى وضع الجسد المختار. البحث عن عدة روايات لنفس الوضع الجسدى.

- ٦- الذاكرة العاطفية تذكر تجربة شخصية (مخزونة في ذاكرتك العاطفية) تشبه أحد مواقف المسرحية. ابحث عن طريقة تحرك، وتردد، وحديث مستوحاة من هذه التجربة، ثم اقترباب رويداً رويداً من الموقف المسرحي وكلمات الحوار.
- ٧ - الأحداث الجسدية: في أحد مواقف شخصيتك، تخيل ما كان يمكن لك فعله إذا كنت مكانه وقم بتأليف أحداث بسيطة.

الفصل الثامن

ياسميننا ريزا Yasmina Reza

Art "فن"، أو فن الهروب

على عكس ما يقال دائماً إن الفن المسرحي المعاصر ليس محكوماً عليه بالخصوصية أو بالملل بل تعرف بعض المسرحيات نجاحاً دائماً مهما كان تنوع جمهور. الأثر الحاسم والكبير للفن المسرحي، استقباله المباشر والمرحّب من قبل الجمهور ليسوا متعارضين مع البحث الشكلي والعمق اللذين لا تربطهما عادة بمسرح اللهو وبصفة أخص بمسرح البولفار Boulevard.

عرفت مسرحية ياسميننا ريزا Yasmina Reza "فن" Art نجاحاً كبيراً غير مسبوق على المستوى العام والتجاري خلال الأعوام الأخيرة الماضية في العالم أجمع.^(١) هذا النجاح، الذي يمكن إرجاعه بالتأكيد إلى القدرة الفائقة في اختيار الموضوع والهجاء السهل للفن المعاصر، لا يجب أن يقنع هذا النجاح الصفات المسرحية والنصية لعمل أدبي يستحق كل انتباهنا، وهو بحق يستحق أن يكون ضمن المسرحيات التي تخص دراستنا المعروفة بصعوبتها وحدائتها.

ما يلتفت الانتباه قبل أي شيء في هذه المسرحية هو تركيبها الدقيقة، فن تكوينها، و "فن الهروب" الذي تتميز به. سندرس مبادئ تكوين هذه المسرحية والفن المسرحي الخاص بها، متجنبين أن نلصق على العمل المسرحي فصائل التحليل الموسيقي.

(١) ياسميننا ريزا yasmina Reza: "فن" Art، باريس، Actes Sud Popiers

1994، عام ١٩٩٤ .

١ - تكوين ثلاثي

نص المسرحية مقسم إلى ثمان عشرة وحدة، يفصل بينها ثلاث نجوم تشير إلى تغيير شخصياته، و المكان والزمان. هذه الوحدات مجمعة في ثلاثة مقاطع، كل مقطع به ست وحدات، وسنسميها مشاهد لتسهيل الأمر.

مقطع ١

١- (صفحة ٩): مارك Marc وحيداً

٢- (صفحة ٩): في منزل سيرج Serge: مارك Marc وسبرج Serge

٣- (صفحة ١١): Serge كما لو كان وحيداً.

٤- (صفحة ١١): منزل Serge: Serge و Marc

٤- (صفحة ١٢): Serge وحيداً

٥- (صفحة ١٢): Marc وحيداً

مقطع ٢

٧- (صفحة ١٥): في منزل ايفان yvan. مارك وحيداً. ثم Marc و yvan .

٨- (صفحة ١٨): في منزل Serge: Serge و yvan .

٩- (صفحة ٢٢): في منزل Marc: Marc و yvan .

١٠- (صفحة ٢٥): yvan وحيداً

١١- (صفحة ٢٦): Serge وحيداً

١٢- (صفحة ٢٦): yarc وحيداً

مقطع ٣

١٣- (صفحة ٢٧): Serge في منزل Serge و Marc

١٤- (صفحة ٣٢): Serge وحيداً

١٥- (صفحة ٣٢): Morc وحيداً

١٦- (صفحة ٣٣): yvan, Serge, Marc

١٧- (صفحة ٦١): yvan, Serge في منزل yvan وحيداً

١٨- (صفحة ٦٢): Serge وحيداً، Marc وحيداً

المقاطع الثلاثة

هذه المقاطع الثلاثة تتوافق مع ثلاثة أوقات هامة للحبكة، هي توضح التطور في الحدث. أو مقطع يركز على المواجهة الواضحة للشخصيتين، Serge و Marc، ويقدم النزاع الأساسي (مشاهد ٢ و ٤ ، ممتدة إلى ١٣). المقطع الثاني يؤكد هذا النزاع، برغم الوساطة غير الموفقة لـ yvan، بينما يقرر Marc (مشهد ١٢) تغيير موقفه. المقطع الثالث يُظهر بشدة مواقف واستحالة الاتفاق. وينتهي بالخلاف بين الأصدقاء في المشهد ١٦، "مشهد يجب إعادته" يواجه الفنانين الثلاثة ويحتل وحده نصف المسرحية برغم التوقفات بواسطة الأقواس المونولوجية، يعيد شكل الحبكة شكل كل سرد كلاسيكي: مقدمة، عقدة وتمقيد، خاتمة.

التكوين ثلاثى بسبب ثلاثية الأصدقاء الذين لا يفترقون، وفى تكوين الحبكة فى ثلاثة أوقات متباينة: (١) مواجهة، (٢) فشل الوساطة، (٣) تصدى. كل مقطع يتضمن مونولوجات للممثلين الثلاثة.

ويمكن أن نسجل أيضاً الثوابت الشكلية الآتية: اثنا عشر مشهداً من الثمانية عشر التى تضمنتها المسرحية مونولوجات، وهى تقدم على فترات منتظمة، مواقف كل واحد، خصوصاً فى نهاية المقطع. المشاهد ٥، ٦ تكمل المشاهد من ١ إلى ٣ وهى نفسها تكمل بالمشاهد ١٠، ١١، ١٢ ثم ١٧ و ١٨ .

آخر تداخل، وهو لـ Marc، يعيد خطاب الافتتاح باستخدام نفس الكلمات ولكن بمعنى مضاد. بخلاف الدخول العابر مرتين فى منزل yvan و Marc (مشهد ٧ و ٩)، تدور الأحداث دائماً فى منزل Serge، صاحب اللوحة.

الدراسة البسيطة للضوابط تؤكد أهمية الثالوث، استحالة كسر انفلاق المثلث، صعوبة الاستخلاص بالنسبة لـ yvan برغم مظهره فى الإقناع أو السيد الصادق.

الحكاية والحبكة

الحكاية قريبة جداً من الحبكة، لأن الحدودة تُحكى بطريقة متصلة، بسيطة وغير معقدة. اشترى Serge لوحة بيضاء بسعر مرتفع جداً، مما يثير الدهشة وعدم الفهم لدى صديقه Marc ويؤدى إلى حدوث مشادة عنيفة، برغم جهود الوفاق التى يبذلها yvan. من أجل استتاب السلام والصداقة، Serge يدعو Marc للرسم بقلم فوسفورى على اللوحة الثمنية. ولكن يتأكد أن Serge كان يعلم أن الحبر الفوسفورى يمكن غسله، مما يضعف وساطته.

يبدو طريق الحكاية واضحاً: أنه من المستحيل الحكم على القيمة الجمالية والشرائية للفن المعاصر. الفن يلزم دائماً رؤيتنا للعالم ولحياتنا، هو يُظهر ويضخم التوترات والمشاحنات بين الأفراد. أما بالنسبة للنقطة النهائية، فهي مكشوفة: يتم إزالة كل شيء، يعاد كل شيء، ويبدأ كل شيء من جديد. الفن لا يملك قيمة موضوعية. يمكن رؤية ما نريد أن نراه فيه، تأكيد شيء وعكسه. ترتكز الصداقة أيضاً على أكاذيب صغيرة. إدراك مر أو تهكم خبيث؟ لكل واحد أن يرى ما يريد، لكل واحد حقيقة الجمالية والإنسانية.

نسبية كهذه، شكوكية كهذه، إذا ما طبقت على تحليل نصوص معاصرة، يمكن أن تقودنا إلى الشك في أى احتمال للفهم وإلى تقييم جمالي ونقدي. المخرج الوحيد للتحليل النصي، للخروج من هذا النقد العفوى للذوق، يبدو لنا أنه يصف الأشكال والعلاقات، إنه يشير إلى كيفية تكوين العمل الأدبي (وليس كيف تم تكوينها) حتى لو وصلنا إلى القول بما تمثله لنا، عندما نواجه لوحة مجردة وتقريباً فارغة. هذا لأن كل خطاب يكشفنا بينهما ويلقى بساتر على العمل الذي يجب تحليله.

بناء مزدوج

البناء الدرامي لمسرحية "فن" art، الطريقة التي تقدم بها كلمات الشخصيات الثلاث، يخضع لمبدأ مزدوج: المبدأ الدرامي لحوارات الوجوه المتنازعة، المبدأ السردى (أو الملحمى) للمونولوجات الخاصة بهذه الوجوه. المرور من شكل إلى آخر يتم بطريقة غير منتظرة، مثل توقف اللعب الذي يقرره اللاعبون، في اللحظة التي يقررون أنه من المناسب الشرح للجمهور ("لنا"، صفحة ٦١، ٦٢) كما لو كان ذلك لهم وضع المسألة. هذه المونولوجات هي بالأحرى عناوين للآخرين: الجمهور، ولكن أيضاً لأنفسهم، كما لو كانوا يريدون أن يقتنعوا أنفسهم

مثل الممثلين الذى يقومون بأداء نمرتهم. إنها ليست محادثات على انفراد أو اعترافات إرادية تصدر من المتحدثين بسبب ضعف نفسى مؤقت. هذه الأقواس ليست بالفعل مسببة، "مبررة" بالمعنى الذى يقدمه ستانيسلافسكى Stanislawski، والوضع الدرامى للحوارات، إنها اشتباكات لتدفق الحدث، وقت غير محسوب من زمن الحدث الدرامى. أهى أفكار أصبحت مسموعة أو مونولوجات داخلية مأخوذة من مسرحيات Joyce؟ ليس ذلك بالتحديد، لأننا نلاحظ بشدة السيطرة القصوى لبنائها واندلاعها. تقدم الشخصية فيها ويوضح الأحوال كما هى، حكمه على الآخرين، نواياه، أفعاله. إنها متعة معرفة أفكار الغير فجأة ومنطوقة بصوت عال. أحياناً يبدو أن الشخصية تتحدث من وجهة نظر المؤلف، كما لو كانت إشارة مسرحية توضح أفكاره ونواياه، كما لو كان يتسلل إلى الخطاب للإشارة المسرحية. طبيعتهم فعلاً جديدة للغاية: لا محادثة على انفراد، لا اعترافاً إرادياً أو لا إرادى، لا توجيهاً سياسياً للجمهور، فهى بالأحرى إخراج صغير لأننا حيث تقدم الشخصية نفسها للجمهور ولنفسها، نبالغ فى تعبيراتها، تؤكد على مواقفها، تقترح مواقف مُقبل، كما لو كان رصد تحركات ردود فعله. مجموعة أصداء، تشابهات وإعادات تربط التداخلات: هكذا، بين بداية ونهاية المسرحية حيث يعطى وصف نفس اللوحة تحليلات متناقضة، أو خلال العرضين الأولين ("صديقى Serge" "صديقى Marc"، صفحة ٩، ١٠) التى تلقى بالشك على هذه الصداقة.

إن هذه الأقواس تقدم دائماً لحظة ممتعة للمشاهد، الذى يواجه الأفكار السرية للمتحدثين، هى إعادة تفكير سريعة للمحاكاة، و مضادة للشكل الكلاسيكى للحوارات الدرامية، المؤشر (التنازل؟) لبحث شكلى. فى نفس العمل الأدبى، يبدو أن المؤلف يكون أكثر قدرة للتوفيق بين فنون مسرحية عديدة وكتابات مختلفة: الفن المسرحى التخلقى للمحادثة والفن المسرحى الخاص

بالريادة الساخرة، قريب أحياناً من المحاكاة الساخرة. هذا الربط بين الكلاسيكية والريادة يثير الدهشة، ولكنها ليست نادرة في الكتابة المعاصرة: فنلذكر كولتاس Koltas، كورمان Cormann أو شميت Schmitt.

الاتفاقات

البناء المزدوج يضطرنا إلى قبول اتفاقات عديدة، مثال اتفاقية تكوين الحكبة. عن طريق سلسلة من المشاهد القصيرة، نمر بدون انتقال من مكان إلى آخر، من محادثة إلى أخرى، من مشاهدة إلى ملحوظة. هذه الديناميكية تقودها بالتأكيد المؤلفة المسرحية التي تقرر التقطيع، الضغط الدرامي، لتوجه الحكبة. المقابلات والمونولوجات مرتبة بلا أى ترابط أو مصداقية، وفق احتياجات المنطق وحدها الخاصة بالمناقشات والنزاعات: الضغط يزيد بلا توقف، لا تحله المناقشة، هو ينفجر في المشهد الكبير (١٦) في مواجهة كلامية وجسدية. لا يهدأ الصراع إلا بالتضحية (الكاذبة) للوحة التي يدعى صاحبها هدمها على محراب الصداقة التي تم إنقاذها.

عن طريق اتفاق آخر، تصبح كلمة الحوارات أو الأقواس متقنة، يعنى مبسطة ومسرعة: هي تتجه مباشرة إلى المهم، هي تستخدم كل أنواع تقصير الطرق، الكلمات الضمنية، أحكام ضمنية. ومن هنا تكون اللفة موظفة جداً، فعالة جداً، معتادة على أن يتم الإعجاب بها أو القتل، ولا يمكن فهمها إلا إذا عرفت شفرتها.

مكان الحدث يعنى أيضاً، عن طريق الاتفاق، أنه ليس واقعاً اجتماعياً ثقافياً، مكاناً داخلياً بورجوازيًا على سبيل المثال، ولكنه مكان خيالي، مساحة عرض. إنه مكان صالح لتشكيل العلاقات النزاعية بين ثلاثة أفراد، مكان مغلق لا يمكن الخروج منه وحيث يكون الممثلون خارجة من أجل تجربة نووية ورد فعل متواصل،

حيث تكون لحظات التوقف والأقواس لا تقدر إلا على إيجاد لحظة سرية للمفاوضات.

أما عن الشخصيات، وبرغم تأثير الواقع الذي يرتبط بها، فهي محكومة بسلسلة اتفاقيات، تسهل مقارنة دائمة لخصائصها.

٢ - الشخصيات : مثلث الإيهام

Serge و Marc و yvan يمثلون بالفعل ثلاث حالات، ثلاثة مواقف في مواجهة الفن والحياة، أكثر من ثلاث سمات شخصية. إنهم يواجهون في كل شيء نظام فروق، مميز، غامض، يخلف في مواجهتها ثراءً كبيراً وتعقيداً عظيماً. كل شخصية تتميز بسمتين متناقضتين هما أيضاً وجهين لعملة واحدة:

- Serge هاوى رسم، مستعد لأن يفقد كل ما يملك من أجل لوحة، ولكنه أيضاً عالم مزيف، فظ، ثقته كبيرة في نفسه، مدعى "يترك نفسه تخدع بالفن المعاصر" (صفحة ٢٦).

- Marc مهندس، رجل علمى مهووس بالحقيقة، يبحث بأمانة عن معنى وقيمة الفن والصداقة، ولكنه "بائس ولا يتمتع بخفة ظل". (صفحة ٢٤)، وهو عدواني ، متعجرف.

- yvan، برغم سماحته ومرحه وإرادته الطيبة، هو أيضاً غير مهبال، في الفن الصداقة.

وتشبه تصرفاتهم المبتذلة النمطية أو التناقضية تصرف شخصيات الكوميديا دل آرت Commedia dell Arte المعاصرة، لكوميديا إيطالية في زماننا، كما كان يحلم بها كويو Copeau .

Serge يصبح العامل السخيف، Marc يصبح "القبطان" المعترز بنفسه، المدوانى المتقلب المزاج، yvan يصبح المهرج الشعبى، الغبى، خادم السيد ين لا رأى له، مستعد دائماً لأن يتبع أحداً، ولكن يقوم بتجميع النقاط.

هذا الثلاثى يمثل ثلاثة مواقف كثيرة الحدوث لدى الجمهور قبال الفن، خصوصاً قبال الفن المعاصر.

- Serge يحترم إلى أقصى درجة بعض المذاهب الخاصة بالرسم المعاصر. هو يقبل بصورة عمياء الانحرافات تقاخراً ولكن أيضاً لحبه للفخامة، لأن لوحة Ontrios تكوّن مكانة ممتازة.

- Marc يرفض الحداثة بأكملها. أعمال اليوم تبدوله غشاً وخداعاً. هذا "الصبى الكلاسيكى" (صفحة ٢١) لا يستطيع متابعة الأسس الجمالية الحديثة. ذوقه "متوسط" (بالمعنى الذى يعطيه بورديو (Bourdieu)، والدليل على ذلك المنظر الطبيعى الواقعى لكاركاسون Carcassonne الذى يستخدمه كمرجع.

- yvan يعلن عن ذوق شعبى، بسيط ومتساهل ("لم أحب ذلك ولكن لم، أكرهه") (صفحة ٤٤)، كما لو كان يريد أن يعُيد أصل الإيجابية أو السلبية لصديقيه. ارتباطه بالرسم، عاطفى أكثر منه جمالى، يمر أولاً بذكرى والده الذى قام برسم "القشرة التى يضعها فوق المدخنة" (صفحة ٤٢).

هذا الثلاثى الجهنمى، يصوّر ثلاثة أوجه لشخص واحد، لأنه لا يوجد فى العالم من يكون له وحده الحق فى مواجهة الآخرين. هذه المواقف هى فعلاً كاريكاتورية للغاية لكى تتناسب مع مواقف خاصة بأشخاص من الحياة الواقعية. كل واحد يمر بمراحل حماسية، وشكوكية ولا مبالاة.

يمكن أيضاً تجميع هذه المواقف الثلاثة مع طبقات علم النفس كما يراها فرويد Marc . Freud يمكن أن يكون **الأنا الفوقية**، الأب الصارم للحياة الاجتماعية، قاعدة الفن، كل ما يخشى من المتعة السهلة. Serge يمكن أن يكون **الأنا**، مؤكداً على رغبته، موافقاً بين كلامه وأفعاله، مواجهاً العالم. yvan يمكن أن يواجه التشككات و الأذواق الدنيئة والفريزية لذلك.

لكل شخصية يقابلها تحديداً "شكل نصي"^(١) طريقة للوقوف في مواجهة الآخرين في الحوار كما في الفعل. Marc يستخدم كثيراً الهجوم لنقد اختيار Serge، Serge يرد بنفس القوة، الاثنان يثيران yvan الذى يأخذ موقع الحكم (صفحة ٥٥)، يتقاضى الضربات إلا ما يصيبه منها في محاولته فصل الصديقين. ويسخرية لا ينقصها التهكم، كل واحد يتخذ موقفاً، وبالتالي الوجه المعاكس، المضاد لطبيعته الحقيقية: Marc يوافق على كل شيء، وفي نفس اللوحة البيضاء، يلاحظ شخصية بيضاء تمر بالثلج قبل أن تختفى.

Serge يكذب حتى يوحى بأن الصداقة تهمة أكثر من الفن وقيمه الشرائية. yvan الذى كان من قبل "صوت العقل" (صفحة ٥٧)، لا يكف عن البكاء ويلقى بخطاب صوفى. تجارب الفن والصداقة تقودهم الثلاثة إلى المدول عن مواقفهم الأولية وتغير حياتهم تماماً. هذا التغيير الجذرى يوضح تماماً شطط الفن المعاصر وتقييمه. ومع ذلك فإن الأسئلة مطروحة بوضوح.

(١) ميشيل فيناهر Actes, Ecritures dramatiques: Michel Vinaver, باريس, ١٩٩٣.

Sud - Paris 1993, PP 90 / 904. عام ١٩٩٣، صفحة ٩٠١ - ٩٠٤ .

٣ - أزمة الفن

ثلاث إجابات لمسألة الفن

الأصدقاء الثلاثة يعطون أنماطاً للإجابة في مسألة أزمة الفن. تقترح المسرحية، بطريقة خفيفة ومثيرة ومسلية وبارعة، بحثاً حقيقياً في الجماليات المعاصرة. والدليل على ذلك قرب المواقف مع تفكير Marc Jimenez في "ما هي الجماليات؟" *qu'est - ce que l'esthétique*

"ما هي الحلول التي يمكن اقتراحها للانحطاط الخاص بالمعايير الجمالية؟ ثلاثة حلول تتقدم بالتأكيد للفكر: إما أن نطور المعايير القديمة، وإما أن نبذل أهمية الحكم والتقييم الفورية و العفوية بالمتعة الجمالية، وإما أن نبحث عن معايير جديدة"^(١) هذه الحلول الثلاثة توافق جزئياً ردود الأصدقاء الثلاثة:

● الرد ١ (تطوير المعايير الجمالية القديمة): Marc لا يرفض الرسم في حد ذاته، ولكنه "كلاسيكي" (صفحة ٢١) لا يستطيع أبداً أن يحكم وفق القواعد الجديدة.

● الرد ٢ (فورية وعفوية المتعة الجمالية) Serge وإلى حد ما yvan يضحيان من أجل المتعة، على أثر حب من أول نظرة أو قبول غير متحمس.

● الرد ٣ (البحث عن معايير جديدة): Marc و Serge لا يقدران عليه، لأن حكمهما إما مؤكداً، وإما فارغاً.

(١) مارك جيمénez: *Qu'est ce L'esthétique?* Marc Jimenez, باريس.

Gallimord, عام ١٩٩٧، صفحة ٤٢٤ .

إذا كانت هذه الإجابات الثلاث ليست مطابقة تمامًا للشخصيات الثلاث، فعلى العكس هؤلاء يمثلون ثلاثة ردود فعل أساسية في مواجهة الفن المعاصر: المتعة، الكبت، التسامحية.

- Serge، لكي يعطل الثمن الباهظ الذي دفعه في شراء اللوحة، يتحجج بالإحساس، الإيحاء والمتعة (صفحة ١٧) ومع ذلك. وكما يقرر Marc Jimeneg، "من المعطيات في العمل الفني بكل نقائه يعجبني عملاً فنياً، فيلكن! ولكن المتعة التي أشعر بها، أنا الذي أكونها وفق مزاجي، من صعوبة إحساسى بالفن ومن تربيتي. المتعة، ليست تبعاً للعالم الجمالي، هي فقط معيار للجودة الفنية"^(١) Serge يجد صعوبة في "إثبات" صحة اختياره في تعبيرات جمالية.

هو يتصرف كما لو كان هاوياً مستثيراً وعارفاً، ولكنه غير قادر على أن يقول ما "يجده" فريداً في Antrios. في الواقع متعته، هي خصوصاً، أن يعقد صفقة طيبة، وأن يبيع بسعر طيب، وأن ينتمى إلى عالم تجار الفن.

- Marc، الذي "لا يعتقد في القيم التي تحكم فن اليوم" (صفحة ٥٥) هو مبسط ولا يعلم كيف يتصرف مثله مثل الجمهور العادي، "يترك نفسه للجو السائد، جو الاختفاء الكامل للمعايير الجمالية، زمن السعادة الكبيرة، حيث يكون كل شيء ممكناً في الفن، بما فيه أي شيء"^(٢) هذا عدم الاستقرار سيكون أحياناً إيجابياً في ما بعد الحداثة أو الهمد، حيث كل شيء يمكن أن يُقبل (كل شيء ممكن)، وأحياناً سيكون مرفوضاً، سلبياً، من قبل جمهور الطبقة الوسطى التي من أجلها "يقدم أي شيء"، كما يمكن أن يقول Marc.

(١) مارك جيمناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٥ - ٤٢٦

(٢) مارك جيمناز Jemeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٢

- yvan ، أما yvan ، فهو أقل ثقافة من الهواة الآخرين، هو يمثل "نظامًا متسامحًا يقبل كل الأشكال وكل طرازات الفن الماضي "حديث ومعاصر" ^(١) ، هو لا يناقش التدرجات الثقافية وتغييرات السوق، ولكنه يتغلى عن معايير الخاصة التي تبدو له عبثية للغاية، ويترك نفسه لحكم المتخصصين (مثل Serge، هكذا يراه) ولقوانين السوق. وعندما يعلم أن الفنان "مُرَقَّم" (صفحة ١٥) لا يسأل نفسه عن معايير التقييم الجمالى. سمعة الفنان تبدو له سببًا كافيًا لكي يدفع صديقه Serge مبلغًا كبيرًا، ولا يوجد خسارة للآخرين" (صفحة ١٧).

المنافسة حول الرسم، خصوصًا عن قيمته الفنية والسعرية، تطرح سؤال إمكانية تحليله، والحكم الجمالى عليه: ثلاثة أنماط للتقييم تقدمها مسرحية Reza وهى تمزج بينها دائمًا.

ثلاثة أنماط للتقييم.

١- كيف يتم تحليل الفن؟

لن نتدهش لعدم وجود أى أسلوب عقلانى للتحليل الرسمى فى المسرحية. هذه ليست مهمتها. إذن لن نعرف أبدًا رأى ياسميننا ريزا Yasmina Reza فى هذه اللوحة، وهى خيالية، وبالتالي لن نعرف كيف تحلله.

الشخصيات أيضًا لا تقدم أى تحليل مقنن. وما هى القواعد، القوانين والمعارف (صفحة ١١) التى يجب أن تتوافر من أجل "الفهم"، فهم Antrios؟ هل توجد فكرة مختبئة وراء ذلك؟ (صفحة ٢٤)، وراء هذا "العمل الفنى" (صفحة ٣٦)؟ الفن، ويصنف خاصة، الفن المعاصر (الفنون التشكيلية فى العشر سنوات الأخيرة)، يعتبر غير قابل للشرح وللتأويل.

(١) مارك جيمنار Marc Jimeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٠

٢- كيف يتم التعبير عن الرسم؟

مُدعو الفن الثلاثة غير قادرين على التعبير بكلمات مفهومة وصحيحة عما يشعرون به أمام هذا الأحادي اللون الأبيض. ولا يمكن أن نلومهم على ذلك بجدية، هذا لأنه، على ما يبدو، هذه أحد خصائص كل فن يصعب فهمه بالكلمات: "هل يمكن الترجمة بالكلمات، عما يمس إحساسنا، ما يخص المواطن، ويثير إعجابنا أو استيائنا، يحرك مشاعرنا أو لا يترك فينا أى أثر؟ هذا ما يسأل عنه Marc^(١) الخطاب على اللوحة لا يقول لنا شيئاً: هو إما مدعيًا أحمقًا (Serge)، وإما لا يوصف ومعياري (yorc)، وإما فارغًا وتافهًا (yvan). يستخدم Serge مفردات حديثة، وهى لغة مشفرة لكى يكون من الصفة، صرخة للارتباط بالحادثة الزائدة عن الحد الخاصة بالهدم" و "من أين تتحدث؟" لا يهتم Marc بمثل هذا الدهاء: اللوحة "غاية فى القبح".

يحاكى yvan اللغة العامية السطحية التى يسمعها عند صديقه طبيب الأمراض الجلدية: العمل هو "استكمال مسيرة"، "داخل مشوار"، "هناك فكرة وراء ذلك" (صفحة ٢٤). المسرحية عبارة عن مختارات مقولبة للخطاب عن الفن المعاصر. كل صديق له لغته الخاصة التى تسيطر على طريقته فى التفكير والوجود.

٣- كيف يمكن الحكم على الفن؟

إذا ما صُرف النظر عن تحليل ووصف الفن، هل يمكن تقييمه؟ وتحديد

(١) مارك جيمناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ١١

قيمتها الجمالية وسعره؟ إذا ما تم تحديد السعر فقط طبقاً للسوق، فإن القيمة الجمالية ليست موضوعية. الطريقة التي يتم بها تقديم اللوحة، التأكيد على "عدم رؤيتها" تشير إلى شيء من الشكوكية أو على الأقل إلى سخرية واضحة تجاه هذا العمل الذي يمثل وضئاً أدنى! وعلى كل حال، لا يعلن المؤلف عن وجهة نظره، ولا عن سعره. المشاهد مدعو أيضاً إلى الحكم، هو موضوع فى موقف الأصدقاء الثلاثة، وكل واحد يجب أن يأخذ وضعه كماوى وكمشتر.

فى مثل هذه الظروف التى يهرب فيها الفن من التحليل، إلى الكلمات والقيم، لن نندهش من أن المناقشة تحيد نحو الحياة، وأنها تتحول إلى معركة شخصية وتحدد نهاية الصداقة.

كيف يتم تخطى الفن؟

هل هى طريقة لتخطى الفن من أجل إقامة رباط مع الحياة؟ ودائماً المناقشة الجمالية تؤدي إلى معركة شخصية، تقصح عنها وتزيد التوترات ومواقف عدم الفهم بين هؤلاء الأصدقاء المريحين. طريقة للقول إن الذوق والفن ليسا مفترقين عن المشاعر، والقيم والاعتقادات اليومية التى تحكم الحياة العاطفية للبشر. نحن لا نحتمل أن يطالب الآخر بقيم وأذواق مختلفة عن قيمنا وأذواقنا، لو كان ذلك بين أصدقاء، وأفراد من العائلة وأطفال، وأزواج. نحن لا نريد للآخر أن يتميز، يتغير، يبتعد عنا، وأن يجد هويته، لأنه سينتهى إذن (هكذا نعتقد) بأن يلفظنا ولن نحتمل أن نودع جانباً. هكذا يلوم Marc صديقه بأنه عوضه بلوحة Antuios (صفحة ٥٢)، بينما هو احتفظ بصداقته برغم علاقته مع paula لوحة Onteios، وهى شاهقة البياض، تصبح بالنسبة لـ Marc الجسد الذى يخونه Serge معه. ألم ينعزل Serge عن العالم، وتم طلاقه، وافترقه عن أولاده، ويميش وحيداً مع انتصاره الجديد؟ اختيار هذه اللوحة البيضاء المفتوحة لكل الخيالات هى بالنسبة لـ Marc دليل الخيانة لهذه الصداقة القديمة.

ولكن هل هو موضوع صداقة؟ صداقة ذكورية خاصة إلى حد ما؟ بالطبع الصداقة ملزمة بطبيعتها، ولكنها هنا كاملة وخالصة جداً حتى أنها تصبح متحكمة: "يجب ألا يترك أبداً الأصدقاء بدون رقابة. يجب أن تتم مراقبة الأصدقاء". (صفحة ٥٤). ومع ذلك، وهذا هو الجانب الإيجابي لهذا التحكم الغاضب، Marc هو الصديق الوفي المهموم بصدق بنزوة زميله. صداقته ترفض المجاملة، وتجاهل yvan. بالنسبة له، في الصداقة، كل حقيقة يجب أن تقال، حتى لو أنها كانت تهدد الصداقة ذاتها. "إنها حقيقة سيئة إذا ولدت الكراهية، سمّ الصداقة، ولكن المجاملة أسوأ عندما يتسبب التهاون تجاه الأخطاء إلى دفع صديق تجاه الهوة"^(١).

السؤال هو أن نمرف بالطبع إذا كان Serge يجرى فعلاً إلى الهوة مع تلك العادات الخاصة بالشراء.... يمتد yvan في كل الحالات أن ذلك لن يحدث وأنها يمكننا الثقة في عقله السليم.

هو نفسه يمثل نموذجاً أكثر كلاسيكية وأكثر تسامحاً للصداقة. هو وحده يظهر نفسه فعلاً مرتبطاً بالآخرين، حتى أنه يقبل دور المهرج والضحية. أما عن Serge، إذا كان لا يمكن أن نلومه على خداع أصدقائه بشرائه لوحة تمجبه، فلا بد من أن نسلّم بأن مناورته لإثبات شخصيته (يقبول "هدم" العمل) تعتبر غير لائقة وخبيثة. في الواقع هذا يحكم على علاقتهما بطول أو قصر المدة. إذا لم تخرج الصداقة أقوى من هذه المحنة، فإن الحب لا يزدهر أيضاً. هذه الصداقة الذكورية، الضعيفة والمشكوك فيها، تعتمد على شيء من بين الأشخاص الثلاثة.

(١) آنى بيردا Annie Birdat: L'amitié. Flammarion - 2001 الصداقة.

النساء غائبات من هذا العالم وصورتهم سلبية إلى حد ما: كل واحد ينقد امرأة الآخر، لا أحد يدافع عن الصديقة أو الزوجة، السابقة أو اللاحقة. في الواقع، ولنسترجع المقولة الشهيرة لفيدرا Phédre (٢٠١، بيت ٢٦٩)، فإن الشر يأتي من أبعد من ذلك^(٢). يظهر حادث اللوحة إلى لحظة الأزمة العميقة عند الرجال الثلاثة، أزمة منتصف العمر حيث يتسائل كل واحد عن المواقف الفاشلة في الماضي. يتبين أن yvan أنه كان "مفشوشاً حتى سن الأربعين" وأن زواجه سيكون "فاشلاً جداً" (صفحة ٢٨). كان Serge يعتقد أنه سيميش الحب الحقيقي مع لوحته الجديدة، ولكن الزوجة، والأطفال والأصدقاء يخرجونه من وحدته. مارك الرجل العلمى يرى تأكيدات تخور ويصبح العالم على غير مقاسه وذوقه. لكل واحد طبعه، أزمته، نبرته البائسة، واللوحة التى يسحقها. Serge يفقد اتزانها، Marc ينهار yvan يبقى على الحافة. هكذا تتأكد ملحوظة سيسرون Cicéron على روابط أذواقه، الطبع والصدقة: "فروق الطبع تولد فروق الذوق، وهى بدورها، تباعد روابط الصداقة"^(١).

٤ - كتابة متأنقة

هذا الموضوع الخاص بالصدقة، هذا المثلث الخاص بالفموض تُسندهما أزمة مسرحية قوية جداً، وهى مستقلة بصورة كافية ومتماسكة لكى تكون سنداً ثابتاً لنصية توظيفية، منسوجة فى أسلوب، وهيئة فعالة درامياً. كل خاصية أسلوبية للنص الدرامى تكون متزايدة فى فاعليتها، حيث إنها تؤثر على مجمل المنطوق المشهدى وتنتشر فى كل البناء الدرامى. ينبغى إذن أن نربط دائماً التحليل الدرامى (من ١ إلى ٤) بالتحليل النصى (فى A و B)^(٣)، وأن نلاحظ أن الأثر

(١) شيشرون - L'amitié Arléa. 1991 P. 65

(٢) الرجوع إلى الشكل المقدم فى الفصل الأول

الحاسم الخاص بوضع الكلمة على الجودة الأسلوبية لهذه الكلمة. ما هو الوضع هنا؟

فى "فن" art، استقرار "ثلاثى القوائم" المسرحى ومثانة مثلك الأصدقاء، برغم رد الفعل المستمر الذى يهدد بأن يفتك به، يسمحان للحوارات والتبادلات الكلامية بين الثلاثة شركاء أن تنحصر فى الأساس، وأن تستخدم كثيراً المعانى الضمنية، وأن تنحصر الكلمة إلى الحد الأدنى لها من أجل تقييم الفن والحياة. النصية ليست موسيقى حجرة صغيرة، تمزف ألحان موزار Mozart أو غيره، ولكنها تبادل حى جداً فى إناء مغلق، محادثة إيقاعها منضبط حيث يكون كل صوت فيها معتمداً على الآخرين، سلسلة اتفاقات حتى المشهد الصامت للتضحية، مع طباقته النهائية وقراره الخاطىء.

إن تكوين الأصوات، على مستوى العمل كله كما فى النصية الصغيرة للغاية، يشبه تكوين "النزوة" فى الموسيقى Fugie. كل صوت له فيه مكانة، ويمسيطر فى لحظة على الآخرين قبل أن يختفى بدوره. الصوت السائد قادر على زيادة أو إنقاص حدثه، وأن يرجع إلى الوراء، وأن يعاكس بنظام حجج الآخرين. لا تتوقف الكتابة عن التقدم فى اتجاه "النقطة" التى يحاول كل واحد بدوره أن يسجلها، بدون أن يتخطى نهائياً الآخرين أبداً، الكتابة تتجه إلى التطوق، أن تلمب بالحذف، القطع، للمونتاج. الأصدقاء يعرفون بعضهم بعضاً جيداً حتى أنهم يعمرون بالإيحاء، ويمرون بلا عنان من الاتفاق إلى عدم الاتفاق. كلمتهم تكون مدوية، لأن كل واحد يريد أن يكون على حق ضد الآخرين، ومن هنا يأتى التعبير السريع، المركز، اللامع، المليء بالفكر. هذه النصية لا تؤكد على الوجه الشعرى للدلالات، ولكن على فاعليتها العملية. لا يوجد تردد شاعرى، ولا عمق ميتافيزيقى، ولكن أناقة بارعة، كلاسيكية، لامة، ذات ردود تفرقع مثل الردود

السريعة فى مسرح البولفار Boulevard. هذه الكتابة "المتأنقة" يمكن أن تثير البعض، وأن تكون علاقة لمسرح البولفار Lovleaved لا معة ولكن خاوية. وهى أيضاً وخصوصاً قناع يستخدمه المؤلف لى يواجها خفية بالمسائل الخاصة بالجمال والفن، ولكن بدون إعطاء درس.

البناء فى النزوة يُلاحظ بصفة خاصة فى المقطع الأول بعد مقدمة Marc (١)، Serge و Marc يتناقشان، بعد لحظة توقف، من أجل إظهار رد فعل Serge (٣) ثم تمتد فى موضوع متكرر يوسّع ويعيد المواقف المحسومة (٤). نفس الموضوع يعاد بالصوت الثانى (ردّ وردّ فعل). المونولوجان (٥ و ٦) اللذان يتبعان ذلك يعيدان تماماً مونولوجات Serge، ثم مونولوجات Marc ويعلمان عن الموضوع المتكرر التالى، فيه الطلب من yvan أن يقوم بتحكيم الخلاف.

وبمواجهة الحوارات والأفكار الواردة فى المونولوجات، تؤكد المسرحية على التناقض وتخلق تأثيراً متعدد الأصوات، مع مراعاة تضاد الحجج، أحياناً تعبيراً تعبيراً، مما يزيد من تأثير المحاكاة الخاصة بالهروب. هذا البناء مستعيراً (جزئياً، فقط وفق تماثل، إلى حد ما، سقيم) للهروب، بناء يشبه بناء باخ Bach أو فريسكو بالدى Frescobaldi، يعطى للنصبة كما للفن المسرحى مظهر العمل المجرد. يمتد التجريد إذن إلى الحكبة، وإلى المشهد، وإلى التبادل الكلامى، وإلى تفصيل الردّ والكلمة.

التجريد ليس العلامة الأسلوبية الوحيدة لهذه الكتابة، ليس سوى وجهاً للعملة. الوجه الآخر، هو اللغة "مفرّعة"، تأثيرات المعاصرة للجمل، طرق الحديث والعراك الشائمة فى التسمينيات. تأثير على طريقة كلير برتشار Claire Brétecher الذى يعطى الخطاب مذاقه الباريسى: مزيج من الخسة والحنان.

عمل اللغة، على عكس المظاهر، كبير للغاية. اللغة تكون نقية، ومخفضة إلى الأساس، إلى بعض كلمات هامة يتناقلها اللاعبون مثل كرات في داخل المكان المغلق في بلياردو الكلام. لم يمد يقي، في الشرح الكبير "بين رجال" (هي ١٦) إلا بعض الردود الاعتراضية، المشفرة والهادئة. "الحوار" ينتهي بمشهد صامت، حدث به تضحية وبصورة رسمية يتم تحقيقها بحركات قليلة: القذف بالقلم، الكتابة، رسم ابتسامة، ضبط القبعة. الصمت، الأزمنة والتأثيرات المشهدية تغمر بالتدريج التبادلات الكلامية. لن يكون بعد ذلك حديث بين الأصدقاء، ثلاثة مونولوجات لا تهدئ أبداً الموقف - يبدأ تواجد صعب ومفالط، "علاقات معقدة" (صفحة ٦٢).

إذا كان معجم النص متوافقاً إلى حد ما، يعتبر عن الطبقة الوسطى، فإن علاقة الشخصيات باللغة وموقفها تجاه المنطوق يختلف من حالة إلى أخرى. Serge يؤكد على سهولة فارغة إلى حد ما في التعامل مع الكلمات. yvon يكون أحياناً ذكي اللسان ومتحمساً (صفحة ٣٣ - ٣٤، ٥٨، ٦١)، وأحياناً صامت ومرهق. الثلاثة حساسون جداً للمنطوق، لهم قابلية "لاتصال"، ألا يتحدثوا إلا عن صعوبة الكلام، ألا يرجعوا إلا لكلمة الآخر:

Serge: أريد أن أعرف ماذا تعني بكلمة نفاية هذه "Celte merde" (صفحة ١١).

Marc: إلى من نتحدث؟ (صفحة ١١)

yvan: لا تتور. لماذا تتور؟ (صفحة ٥١)

Marc: تقول لي "اقرأ سيناك" Sénèque، وهذا قد يثيرني. (صفحة ٢٨)

Marc: إنه من المضحك أن تقول الفنان. (صفحة ٢٠)

Marc: لماذا أنت متحفّز هكذا؟ (صفحة ٣١)

Serge: تقول ذلك بلهجة هازئة. (صفحة ٣٦)

Marc: الشر يأتي من هذا اليوم الذى نطقت فيه، بلا دعاية، وأنت تتحدث عن قطعة فنية، كلمة هدم (صفحة ٣٢).

Serge: عندما يمسك الأمر شخصيًا، مذاق الكلمات يصبح أكثر مرارة (صفحة ٤٨).

yvon: أحيانا استخدم تعبير "مرحلة اختبار" (صفحة ٥٤) كل هذه الحالات تكشف الحساسية المفرطة فى طريقة كلام الآخر أكثر من الطريقة التى يمكن لكلماتنا أن تذهله. المعركة تأتى أيضاً من الصعوبة الحقيقية فى الحديث عن عمل فنى، خصوصاً إذا كانت مخيبة، وأكثر من ذلك من شبه الاستحالة النقل بالكلمات صلتنا بالآخر، ابتعادنا أو قربنا. فى الحالتين، الفن أو الحياة، الشكل الفنى أو الكلمات تبدو أنها تبعدنا عما كنّا نظن أن نكون فهمًا فوريًا ومَرْضِيًا ورابعًا.

٥ - المطابقة الأيديولوجية

والآن ماذا عن "فن" لا يوجد أى شكل غير عادى يمنع فهمها الفوريًا بالنسبة للقارئ؟ مرة واحدة يملك القارئ شعورًا بأنه فهم حجة المسرحية، وتبدو الخاتمة له سوداء إلى حد ما وفق ما يراه عن تنازلات ضرورية فى الحياة الاجتماعية.

إن جهاز الاستقبال متوافق تمامًا مع جمهور المسرح متتظر الارشادات حتى المؤشرات موجهة له مباشرة (صفحة ٦١، ٦٢). أما عن الحكاية، فهي لها مطابقة سيكولوجية وأيديولوجية. كَمَا نود أن تكون لدينا نفس جرأة وطاقة Serge، ولكن رد فعلنا مماثل لرد فعل Marc: معنا لا يتم هذا التصرف! وأخيرًا، نحن نختبئ، وليس أمامنا غير ذلك، في الوضع الوسطى مثل yvan، الذي يمسننا بضعفه الإنسانى. ونصبح هكذا أنصار "فن متوسط"، بين شطاط فن شرعى يفوقنا وتسهيلات فن شعبى تخطينا.^(١)

تلك هي الطريقة التى نستقبل بها المسرحية. هي تبدو لنا مغايرة لفن المسرح الخاص بكولتاس koltes ولا جارس Lagarce وساروت Sarraute، ولا تشبه أيضًا مسرح البولفار Boulevard. مسرحية "متوسطة" إذن، حيث إننا مستعدون لقبول بعض التجارب أمثال هذه الأقواس التى تحطم الإيحاء محاكاة الحوار، على ألا تفسد القصة وتمكر متعة القارىء "المتوسط" والسادج. باستخدام فصائل بورديو Bourdieu، يمكن أن نرى عمل ريزا Reza كالنسخة "المتوسطة" أو حتى "الشعبية" لكتابة ناتالى ساروت Nathalie Sarraute مثلاً، تهتم ريزا Reza بالنبرات المتسامحة التى تكشف عن موقف المتحدث، هي تكشف عن اللفة العامية الخاوية للخطابات عن الفن، ولكن على عكس ناتالى ساروت Nathalie Sarraute، هي تستغل بدعابة المواقب الخاصة بالفن المسرحى، والخاصة بالموضوعات، والأيديولوجيات لهذه الخلافات عن الفن، وتستخدم شكلاً درامياً معروفاً، لا يرهب المستخدم. بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك فتعطى لنفسها رفاهية هدم الشكل، انخاص بالبولفار Boulevard وتعطى منه نسخة بها محاكاة وسخرية، وفي نفس الوقت بارعة جداً. هذا من تقاليد البولفار

(١) بيير بورديو pierre Bourdieu: باريس، دار نشر Minuit، ١٩٧٩، صفحة ١٤ - ١٦ .
La distinction - Paris. Minuit. 1949

Boulevard نفسه والأوبريت Opérette أن تتم محاكاة ذاتية والخروج منها أكثر قوة.

وهذا الخليط من البولفار Boulevard والريادة، من اللهو والقلق الميتافيزيقي، من الثقافة وعكسها، هذا الخليط يريك النقد ويؤكد على استقبال المسرحية مهما كانت البلاد، خصوصاً في فرنسا حيث نحن معتادون على تفرقة الأنواع، السجلات والأساليب، حيث لا يحب الفن الشرعى أن يسير مع الفن الهابط، متوسطاً كان أو شعبياً. لقد أخذ على ياسميننا ريزا Yasmina Reza نقدنا اللاذع عن التصوير المعاصر^(١). لم نتوقف على المسألة الأيديولوجية للشكل المستخدم: بولفار Boulevard الريادي، أو ريادة خاصة بالبولفار Boulevard، ما بعد الحداثة، ثم توفيقها لذوق الحاضر: شكوكية، لا سياسة، نقد المثقفين. فهي تنجز في تقاليد البولفار Boulevard الذكي وهجاء المثقفين أمثال جان آنوى yean Anouilh، فرنسواز دوران Frengoise Dorin أو إريك إيمانويل شميت Eric Emmanuel Schmitt.

(١) تقول فابيان پاسكو Fabienne Pascaud في Telerama، ١٦ نوفمبر عام ١٩٩٤ صفحة ٩٣ "لم تمزج وتثير الضحك حول لوحة معاصرة هي في الحقيقة جميلة ومستوحاة بوضوح من الرسام مارتان بارى Martin Barré عن بعثه شبه الميتافيزيقي للون الأبيض؟ حتى لو كانت نهاية المسرحية تبدو في صالح العمل، سنكون قد انتقدنا بسخرية طوال العرض "اختلافها الواضح"، سنكون قد قدمنا كاريكاتيراً لسوق الفن، ومجمعي اللوحات، إلخ. خليط مشؤوس ذو آثار خطيرة: الإشارة إلى فن "هابط" ليست بالبعيدة". هذه الجملة مأخوذة من المقال الرائع Ondrea Grute Zimmermonng "Die Kunst der yorgoret zimmermonng Männerfreundschaft. yosmine Regas art" Tkeater - prolen

في دار نشر Daedelus Verlag, Munster, ٢٠٠١.

إذا كانت المسرحية قد لاقت هذا النجاح الكبير فى العالم كله (أو على الأقل فى أوروبا وفى الولايات المتحدة، وفى أمريكا اللاتينية)، هذا لأنها عرفت كيف تمس المشاهد فى نقطة حساسة: صعوبة الحكم على الفن المعاصر. حتى لو أن المتفرج المتوسط (٩٥% من جمهور ريزا Reza، بالتأكيد) قد وجد أن لوحة Antrios ليست "فنًا"، فإنه لن يجرؤ بالتأكيد أن يقول ذلك، خشية أن يؤخذ على أنه فظ رَجَمى، مأخوذ "تمثيلية الثقافة"^(١). إذا ما نقلنا، من جهة أخرى، الجدل الجمالى على مستوى العلاقات الشخصية (حب، صداقة، وضع اجتماعى)، فإن فن *art* تصبح مسرحية عن فن الصداقة وتثير لدى المشاهد المتوسط قلقًا أكبر: هل سافقد أصدقائى، زوجى أو زوجتى من أجل خطأ فى الذوق؟ المطابقة تحدث هكذا للمرة الثانية، وعلى مستوى أعمق بكثير. إنها كل هوية الإنسان المطروحة. والجملة المزخرفة للمحلل النفسى للمسرحية (فينكلزون Finkelgohn)، وهى غامضة كما يبدو، ربما تكون هى النظرية التى تسند هذه الحكاية: "إذا كنت أنا لأنى أنا، وإذا كنت أنت لأنك أنت، أنا أنا وأنت أنت. وعلى العكس، إذا كنت أنا لأنك أنت، وإذا كنت أنت لأنى أنا، إذن أنا لست أنا وأنت لست أنت..." صفحة ٤٤ .

إن مسرحية ياسمينا ريزا Yasmina Reza، التى لا نعلم، بسبب الهالالين المزدوجين، إذا كانت "فنًا" أو خنزيرًا، تشبه إذن، إلى حد كبير، هذا الأبيض أحادى اللون للوحة لـ Antrios التى تواجه الشخصيات والمشاهدين.

إنها مساحة عرض مثالية لرغباتنا وأحلامنا: لوحة سحرية، نستطيع أن نستقبل عليها أفكارنا الأكثر تلويثًا أو الأكثر سوادًا.

(١) ميشيل شنايدر Michel Schneider، La Comédie De la culture،

باريس ١٩٩٣ . تمثيلية الثقافة 1993 - le Seuil . Paris .

تجريد الشخصيات (الذى لا يستبعد ثراءها الهجائى) من الحكاية الدائرية، من اللغة (التي تحتفظ مع ذلك بأشكال اللغة العامية السائدة) يمكن شرحها تماماً وسيقوم الممثلون والإخراج فى معاصرتها وفق المحتوى الثقافى والجغرافى.

الممثلون - وهذه هى الحال بالنسبة لـ P. ardit و P. Vanech ، F. Lwchini - مدعوون لملا هذا الشكل الخاوى بحركاتهم وقفشاتهم. لا يستطيع الإخراج أبداً أن يقترح خطأً مشهدياً يفاير الموضوعات الضمنية للمسرحية، يكفيه أن يقرر تلوين الأنماط البشرية باستخدام على أكثر تقدير أجسادهم وفقاً لاستخدامات الكوميديا الخفيفة. سوف نعجب بالطريقة التي كتبت بها ريزا Reza للممثلين والمسرح، أو سنندم على أن النص لا يحتمل، إخراجاً نقدياً إلا إذا اختفى، لأنه مشبّع بالمعاني ومتأكد من فعله. على كل حال، العمل هو أحد أهم نجاحات الفن المسرحى والمشهدى لأن مؤلفته قد استندت على قواعد قوية وبسيطة، ووضعت جمهور الضاحكين بجانبها وقد كان تحت تصرفها ممثلون يعوضون أنيميا التجريد بحيوية الأداء الخاص بكبار الممثلين.

تمرينات تحضيرية

١- المثلث، المربع، الدائرة: يجرب الممثلون، ثلاثة أشكال، مع اقتراح على التوالى عدم استقلالية المثلث، إغلاق المربع وإعادة الدائرة. أظهر كيف أن كل تغيير فى المواقع ينطبع على الآخرين. تخيل التنقلات والحركات المستوحاة من هذه الأشكال.

٢- الحركة النمطية:

وفقاً لالزامات الكلام، ومواقف المنطوق الخاصة بكل شخصية، ابحث لكل شخصية عن حركة نمطية، تحدد وضعها الاجتماعى، حركة نفسية. اقتراح

مستوحى من الكوميديا دل آرت Commedia dell' arte ، مزاج ماجن خاص بكل شخصية.

٣- لعبة البورتريه الصينى:

قم بأداء مشهد مع تخيل أن الشخصيات حيوانات، لوحات، زهور، أشياء ألوان، أنماط سيارات، إلخ. حاور هؤلاء الشركاء من وجهة نظر البورتريه.

٤- الرسّام ولوحته:

يستخدم ممثل أجسام وصور شركاءه من أجل رسم لوحة. هو يغيّر كثيرًا الوضع والإضاءة وشكل الأجسام بداخل اللوحة والتي يقرّر أن يصنع لها إطارًا.

الفصل التاسع

جان لوك لاجارس

jean - Luc Lagarce

كنت في منزلي منتظراً سقوط المطر

*J'étais dans ma maison et J'attendais que
La Pluie Vienne*

أو الرقصة البطيئة لنساء حول سرير شاب نائم

جان لوك لاجارس Jean - Luc Lagarce مؤلف اختفى مبكراً. تماماً مثل بارنار - ماري كولتاس Bernard - Marie Koltés. وهو أحد أبرز المؤلفين المسرحيين الذين لا هوا تقديرًا، حظيت مسرحياته بنسبة عرض كبيرة حتى اليوم. وقد ابتدع - مثل كولتاس Koltés - طريقة مختلفة للكتابة للمسرح. إذا كانت معرفة السيرة الذاتية للمؤلف، في رأينا، ليست ضرورة لفهم أعماله، فإن في هذه حالة بالتحديد، من المهم أن نعرف أنه توفي متأثرًا بمرض الإيدز Sida (نقص المناعة)، عن عمر يناهز السابعة والثلاثين. شخصية الشاب في مسرحية "كنت في منزلي"^(١)، وشخصية لويس Louis في "البلد البعيد" Le Pays Lointain تلقيان نفس المصير، حتى ولو لم تتم تسمية المرض أبدًا.

(١) جان لوك لاجارس Jean - Luc Lagarce: كنت في منزلي انتظر سقوط المطر، باريس، Tapusrit رقم ٨١، المسرح المفتوح، عام ١٩٩٥. المسرحية (عام ١٩٩٧) والأعمال الكاملة (عام ١٩٩٩) الخاصة بـ لاجارس Lagarce نشرت أيضًا في دار نشرت Les Solitaires Intempestifs Besancon

ليس هذا سبب آخر لاحترام إرادة الكاتب في عدم الاستفاضة في الشرح ولكي نهتم بتحليل مسرحياته في حد ذاتها؟

إن شرح كل نص آخر، أو مسرحية أو عرض أو ملحق مصاحب للنص المطلوب يؤدي في الحقيقة إلى نقل حدود العمل الأدبي. وهكذا فإن الموجز الذي يقدمه لاجارس Lagarce في نهاية المسرحية يتضمن معلومات قيمة. ولو كان يؤكد بعض الحدس لدى القارئ، فهو لا يضيف إلى فهم الفن المسرحي والنصية، وهو لا يعطى أى مفتاح فهم للقراءة، هو فقط يعطينا إطار الفهم. بالتأكيد "المؤلف" له موقع "متمالى" إلى حد ما من كل ذلك. ولكنه في الواقع أيضاً - مثل قريناته الخمس النسائية "يكرر مراراً" نفس الأفكار، وأكثر من غيره يكون مأخوذاً في عمله الأدبي، غير قادر على الخروج منه لإيجاد وضع قوى يضمن مصداقية كلمته كمبدع. ولذلك لن نأخذ هذا الموجز (وهو لا يشبه أبداً ملخص فيلم!) ككلمة إنجيل وسنضيفه إلى الملف العام، مع استمرار تجنب الإجابات الجاهزة. فلنَبْقَ في العمل الأدبي، فلنَبْقَ للعمل الأدبي.

ولكن المهمة ليست بيسيرة، لأنه للوهلة الأولى الموضوع العام وهو الانتظار يبدو العنصر الوحيد الذى يمكن رصده: كل امرأة يمكن أن تتطق الجملة الأولى للمرأة الأكبر سناً: "كنت فى منزلى أنتظر سقوط المطر". وعلى القارئ أن يفهم الصورة بطريقة مصورة. أما عن معرفة إذا كان الشاب ينام أو يحتضر، فإن القارئ يكون فى نفس الشك وعدم المعرفة مثله مثل النساء الخمس، ولو أنه يميل أكثر إلى الشك فى أنه لن يستيقظ، وأن النساء الخمس سيبقىّن إلى النهاية فى "انتظار أن يستيقظ ويرجع إلينا، أن يفتح عينيه ويحدثنا ويحكى قصة سفره..." (صفحة ١٩).

لن يعرف القارئ أبداً قصة سفر هذا الشاب، ولكن على الأكثر ستستوعب فكرة انتظار النساء وستصبح جملة العنوان هي اللازمة التي تلخص نقطة البداية وكل سير المسرحية. نفس موقف البداية موجود في الوصول، كما لو كان لم يحدث ولكن يحدث شئ:

"أو الثلاثة أيضاً، ينتظرون على باب البيت، وهن الثلاثة لا يمرفن شيئاً، دون أن يفترقن" ... (صفحة ٦٠). ولا تقبل المسرحية سوى التنويع، والشرح واستكمال هذا الموقف، بدون خروج أى عمل للانتظار كما يحدث فى "دراما سكنونية" لميترلنك Maeterlinck. عندئذ يصبح مفهوم الفن المسرحى، كمنظريه للعمل الدرامى، يصبح إشكالياً، هذا لأن المسرحية لا تقدم سلسلة أفعال، ولكن مواقف كلها نابغة من جملة العنوان السحرية. المتحدثات لا يقدمن سوى بالوصف، بطريقة ملحمية، بياينة وتكرارية، لحالات (كنت، كنت انتظر الخ). لم يعد تحليل الفن المسرحى الكلاميى المركّز على الحكاية و الحبكة والفعل والشخصيات، ممكناً، إلا لإدخال المسرحية فى فصائل تحاول أن تتعدها، إن الفن فى الواقع المسرحى يذوب فى النصية: يصعب التمييز الآن بين الفعل، والصراع، والحبكة، والحكاية، والمكان الزمان، كما لو كانت هذه الفصائل تقعد، فى هذا النمط من الكتابة، كل قوام، أو على الأقل تميد تكوينها وتعيد صياغتها بتعبيرات أخرى.

سندرس إذن وتباعاً تحلّ هذا الفن المسرحى (١)، الميكانيزمات الوسيطة (٢)، وهى درامية ونصية فى آن واحد بالنسبة للمثلين، الأشكال النصية وأنماط الكلمة، كلها عناصر تقوم بالربط مع تقدم الكتابة (٣).

(١) - فن مسرحى محلل

إن مفاهيم الفن المسرحى الكلاسيكى متغيرة إلى حد كبير، لدرجة عدم التعرف عليها أحياناً.

الفعل

هو لا يتقدم بطريقة دائمة ومتصلة، ولكن على موجات متتالية، مثل المدّ الصاعد فى البخار. الأمر ليس أحداثاً مرئية أفعالاً جمسية أو مشهدية، ولكن تغييرات على نفس الموقف: موقف الانتظار. لا يعرف هذا الموقف أى تطور، هى تعيد نفس التيمات ونفس التعبيرات. بالإضافة إلى ذلك، فإن المتحدثات لديهن - ويمطين - الانطباع بالقيام بدورهن وتنفيذ توليفة للمرة الألف، وإنهن يقمن بإعادة مستمرة، وتستعرض كل واحدة أمام الأخريات، ويبالغن فى الأداء، حتى يصبن الموقف بهستريات. وهذه أيضاً طريقة لأداء سيناريو خاص بالبشرية عامة، حكمة حول علاقات الرجال والنساء.

الصراع

لا يوجد صراع مرئى على المسرح بين الشخصيات. لا يظهر الشاب أبداً بشخصه، حتى أنه من الممكن الشك فى عودته، وفى رغبته فى الحكى، وفى وجوده. لا يوجد أيضاً نزاع مفتوح بين النساء، ولكن منافسة لاجتذاب انتباه الشاب والتأكد من حبه. نجد سلسلة من التأكيدات، من الإثباتات تأتى من خمسة أصوات، يكون غالباً من الصعب تمييزها، نجد ذلك أكثر من وجود أفعال وحجج فى نزاع الحوارات ليست حقيقية، كل واحدة تسترسل فى فكرتها من ردّ أو من مشهد إلى آخر. النزاع الدرامى يحلّ مكانه اللفز الذى تضعه المسرحية أمام القارىء: من هو الشخص المنتظر؟ ماذا يمثل؟ هل هو موجود؟ هل نحن المقصودون؟

الدرامية

والأمر كذلك بالنسبة للحبكة بمعنى سلسلة منطقية أو زمنية متصلة من الموضوعات، عقدة تضيق ثم تنفرج، مشاهد تؤدي إلى قرار أو خاتمة، حتى مؤقتة. المقاطع الأثنا عشر، التي تفصلها نقاط وقوف بين قوسين، هي أقرب إلى أمواج، نبضات، دفعات، طلاقات تؤديها في كل مرة شخصية جديدة. لا يوجد توقف واضح بين المقاطع، ولكن تكلمة فقط، كما لو كان قد تم حذف، في هذه الأقواس، قطعة من النص أو تم حذف الوصلة بين الفقرات.

تعيد الموجات الأثنا عشر المتتالية نفس الموقف الأساسي ولكن إحدى النساء الخمس، تاركة لإحداهن الحرية في عرض وجهة نظرها.

الموجة ١- (صفحة ٢١): أكبر النساء تعلن - في مونولوج طويل - وصول الشقيق، بعد سنوات انتظار.

الموجة ٢- (صفحة ١٤): الأم والمرأة الأكبر سناً تسردان إقامته وتستمدان لسماع قصته.

الموجة ٣- (صفحة ٢٠): الأخت الثانية والأكبر سناً تتقلان دهشة الشقيق، خصوصاً عند رؤية الثوب الأحمر لزمان سابق.

الموجة ٤- (صفحة ٢٤): الأخت الصغرى والثانية تسردان انهيار الشقيق.

الموجة ٥- (صفحة ٢٦): تلام الأم لرغبتها في الاحتفاظ بالثوب لنفسها.

الموجة ٦- (صفحة ٢٨): الأخت الثانية تتباهى بأن كان لها "رجال".

الموجة ٧- (صفحة ٢٣): الأخت الصغرى والكبرى والأم تحكين قصة رحيل الشاب، وقد طرده والده، وتتهمنه بتركه لهن.

الموجة ٨- (صفحة ٤١): تواصل النساء الخمس توجيه اللوم له، وترفضن الصفح عنه.

الموجة ٩- (صفحة ٤٥): لم ينسین له أبداً أنه لم يصطحبهن معه.

الموجة ١٠- (صفحة ٤٨): الأخت الكبرى تعيدهن إلى الحاضر وتتنبأ أنهن سيشعرن دائماً بالذنب.

الموجة ١١- (صفحة ٥٢): الأخت الكبرى تعلن رفضها للحب والرغبة في مونولوج طويل جداً.

الموجة ١٢- (صفحة ٥٨): في حركة أخيرة تفصيلية، تعلن النساء بأنهن سيبقین في الإنتظار. الأم لديها الأمل أن ابنها مازال على قيد الحياة.

إن تدرج هذه المسرحية ليس درامياً، ولكنه موسيقى و متموج. الموجات ليست قطع دومينو، ولكن الموجات تحرك بلا توقف السائل دون تغيير كميته أو مضمونه: تتم إعادة دائمة لنفس التعبيرات، تتغير فقط كثافة وتقدم موجة الفقر، ولا يمكن رؤية المدّ الصاعد الذي يحمل الشخصيات على نفس الموجة ويتركها في نفس الإنتظار.

الحكاية

قد تبدو طريقة الحكى غريبة، ولكن المضمون بسيط. ويكون للقصة قليل من المعنى إذا لم نطرح في الحال مسألة اللاوعي، من أجل قراءة ما يرمز له وحجمه المختبئ.

يمكن فهم الحكاية الرمزية من الشكاوى المتكررة للنساء: غادر الشاب المنزل، مطروداً من الأب لسبب مجهول، مرتبطاً في الغالب برفضه الانصياع للقيم الأسرية. ستتتظر النساء "عودته حتى آخر الزمان" كما تقول الأغنية. وعندما يعود، شاعراً أن نهايته قد قُريت، لا يحكى سفره ولا يخلصهن من انتظارهن الأبدى، ولكنه يعود ليموت بينهن كما لو كان يريد أن يثبت مرة أخرى شيئاً يصيبهن بالألم، لأن ذلك سيجملهن نتألن". (صفحة ٤١) وعند رحيل الرجل، تتوقف الحياة وتموت النساء من كثرة الانتظار.

إذا كان من الممكن استخلاص القصة الخفية أو اللاشعورية، من هذه الأفعال الرمزية، سيمكننا البحث عن الأسباب العميقة لهذا الانتظار المُحبط. الشاب - الفنان، المُهمش، المتمرد، الشاذ، غير المرغوب فيه، الذى يقول لا - رَحَل، وتوقفت الحياة. هل سيعود أخيراً ليشرح موقفه، من أجل أن يُصفح عنه، من أجل اتهام الآخرين، والتهكم من فشلهم وانتظارهم؟ هكذا يترك الرجال النساء وحيدات، "سيموت الجنسان كل واحد بجهته". (فينى Vigny). ينزوى الرجال فى حجراتهم أو فى أجسادهم. يموتون من عدوى، والنساء ينقصن الحنان ولكن أين تدور القصة؟

مكان، زمان وكرونوتوب: الزمكانية

إن مكانهم محدود: "عتبة الباب" (صفحة ١٢)، "الدرجات الثلاث" (صفحة ٢٣). "المدخل" (صفحة ٢٣)، فى خارج الداخل أوفى داخل الخارج. المدخل خط وهمى يقوم بدور الفاصل، ولكن أيضاً يربط بين المكان والزمان، للمكان كما للزمان.

يشعر المتفرج بالزمان كما تشعر به الشخصية حَسِيًّا، لأنه مضغوط بين الماضي والإعلان عن القدوم أو الموت. تبدو المسرحية تكبيرًا لهذه اللحظة، حيث تكون قوانين الكون خارج الخدمة مؤقتًا.

الأفعال في جمل النساء الخمس تتضمن تغييرات عديدة في الأزمنة، خصوصًا الماضي، الحاضر، المستقبل، الماضي البعيد، إلخ.

هذه الأزمنة الخمس تتواجد أحيانًا في جملة واحدة أو فقرة، وترجم هكذا تغييرات المظهر، والسرعة الخاصة بعالم مرجعى بصورة واضحة. وهذا مقطع نمطى لذلك:

- "كنت أنتظر"... (صفحة ١١): كل الأفعال في الماضي من أجل الإشارة إلى الفعل المتكرر، وهذا موجود في المسرحية كلها.

- "رأيتُه" (صفحة ١٢) الفعل الماضي، زمن السرد، يستخدم في حكي حدث مفاجئ وهام.

- "وصلته سيارة" (صفحة ١٣): يستخدم الحاضر لإقناع المستمع أن الموضوع خاص بفعل حقيقى، لا يمكن إنكاره. ولهذا هو قصير المدة، يأتى بطريقة، إلى حد ما، مقصودة. ("وصلته سيارة بسير (...)) انظر إليه..." (صفحة ١٣). يبدو للمتلقيات أن المشهد يدور فعلاً أمامهن، وأنه ليس حلمًا أو خيالاً.

- "وضعتُه في حجرته" (صفحة ١٤): سرد الفعل الحى و الحادث لثوهِ، يستخدم فيه الفعل الماضي، زمن السرد الذى يصبوا إلى الحقيقة.

- "سأقضى وقتى كله فى الانتظار" (صفحة ٢٠): زمن المستقبل يعلن عن أحداث آتية، تعلن الأم، بداية، أن انتظارها سيدوم إلى ما لا نهاية.

ماضى متكرر، مستقبل مَلْفى، حاضر هزيل يضغط عليه الماضى والمستقبل:

هذا هو المقطع الزمنى النمطى، عتبة إدراك حسى ضيق للغاية: فترة زمنية قصيرة، مسافة صغيرة للغاية بين استعادة الماضى والإعلان عن الموت.

يأخذ الكرونوتوب شكل المدخل، لو كان زمنياً أو مكانياً، فى هذا العالم الخاص بالانتظار. لقد خطا الشاب لتوه العتبة فى الاتجاه الآخر، من الخارج إلى الداخل، من العالم الخارجى إلى الأصل. هذا الاتجاه الممنوع، هذه العودة إلى الماضى لا يمكن أن تأتى إلا بالحداد. هذا الحداد على العتبة هو المكان المخصص لنساء قدرهن الانتظار اللانهائى، فى مكان من الماضى البعيد ومستقبل غير مضمون.

إن كرونوتوب العتبة (مدخل البيت) يشرح لنا كيف أن فى هذا الفن المسرحى - وكما سنرى - فى هذه الكتابة، المكان يتحول إلى زمان وبالعكس. هذا المكان - الزمان الذى ينحصر فى المدخل، إلى نقطة صغيرة للغاية. من هنا ولأن لا يتواجد إلا ليكون منطوقاً بصوت إنسانى، تأكيداً على التواجد فى فعل نطق الكلمات. ولكن قبل دراسة هذه المكيانزمات متناهية الصغر للنصية، من المهم أن نستكمل دراسة هذا "الفن المسرحى والنصية: الممثلون، الأشكال النصية و أنماط الكلمة.

٢ - من الممثلين إلى الأشكال النصية

الشخصيات

نظراً للمراجعة الشاملة للفصائل الدرامية، فلا عجب أن تكون الشخصيات خاضعة أيضاً إلى تحول عميق. إنهم ليسوا أفراداً ذوى قيم محددة جيداً ولاهم

تقليد لأشخاص حقيقيين (من سن الثامنة عشرة إلى الرابعة والعشرين، على سبيل المثال). هم يكوّنون شكلاً جماعياً، المرأة التي تنتظر، مرسومة و موزّعة على شكل خمسة تغييرات (الأم، الجدة والشقيقات) خمس نساء ذات أعمار مختلفة، لكنهن كلهن مرتبطات بالشاب بريابط عائلى قوى، خمس "أنا" لنساء يعبرن عن ذاتهن بنفس وضع الخطاب: J'étais مضاد لـ il vient (صفحة ١٢).

التشابهاً أكبر من الفروق، النساء الخمس يكوّن كتلة في مواجهة المركز الخاوى، الشاب العائد (من كل شيء)، موضوع في قلب المنزل نائماً أو مُحضرّاً. هن يخفّنه من كثرة الدوران حوله، ومراعاته، والقلق عليه، وإعادة الحكايات الخاصة بهن، ويلومهن له، ويحراسته.

هذا الكورس المكوّن من الندّابات يبدو منقولاً من "الثلاث شقيقات Trois Tchékov لتشيكوف Fehékhov. الشقيقة الكبرى، حريصة دائماً على المجموعة ووحدها، تشبه أولجا Olga، المدرّسة. الشقيقة الثانية، العاشقة والمفربة بفستانها الأحمر، تعيد دور ماشا Mocha، بينما الصغيرة، مثل إيرينا yrina، مصممة على الرحيل وإعادة حياتها ولكن تبقى في النهاية في المنزل. تنضم صورة الأكبر سنّاً للشقيقات الثلاث، جدّة أو مربية في المسرحية الروسية، وهكذا بالنسبة للأم، الفائية من الدراما التشيكوفية. الأخ الأصغر يشبه كثيراً أندري Andrei المحاصر، والذي تخفّنه أيضاً ثلاث شقيقات عنيفات الطبع، في وسط هذا الخماسى النسائى، هذا الثلاثى من الشقيقات، يحتل الشاب المسكين وضعاً حيويّاً، ولكنه خاوى. كل الأحاديث تدور حوله، ولكن لا يرى ولا يسمع أبداً. أيُمكن أن يكون موضوع رغباتهن فقط؟ لقد عاد الشاب فقط ليموت بعد احتلاله مكان المتوفى وكونه الوريث الذكورى الوحيد، وكان أملاً في حياة أفضل، منهم بالرحيل ثم المودة، بدون حتى أن يحكى "قصة سفره" (صفحة ١٩)، بدون أن يجيء للنساء بالمطر الغزير الذى كن في انتظاره.

لا يتم تعريف الشخصيات من منطلق طبيعة سيكولوجية وفردية، ولكن من مكانها في مجموعة أشكال مأساوية تحمل القليل من سمات الفرد. الأب، غائب ورهيب، هو مثيل للقانون الجامد. عند تركه للمنزل، أثبت الشاب ثقة، عجرفة متناهية دفع لها الثمن من حياته. الشقيقة الصغرى هي انتيجون Antigone متمردة وغير خاضعة لمصيرها. أكبرهن سنًا هي طريق الحكمة والحقيقة، رفض "التحضير" (صفحة ٤٦). وهكذا تبدو الأشكال تتحضر لاستكمال مأسوى للحياة، لتُصلب أو لتزل من الصليب، وهي تقوم بأداء رقصي وتغيرات صماء في المنزل المائلي (صفحة ٦٤). أشكال من وظيفة مأساوية، مأخوذة في شبكات من "الأشكال النصية"^(١) في تبادلات من الكلمات والأفعال.

أشكال نصية

ولا أي فصيلة درامية معتادة - هجوم، دفاع، رد، مبارزة^(٢) - تنطبق على تبادلات المتحدثات، لأنهن لسن مقدمات على مشادة، ولكن على كلمة جماعية، حركة نحو الآخر، حتى ولو كانت غير ممكنة، البحث الجماعي عن اتفاق مع المجموعة. هذا الشكل "للحركة نحو"^(٣) هو شكل سرد بصيغة أنا، سرد يهدف إلى إعادة تكوين الماضي البعيد (الرحيل) أو الحديث (العودة)، سرد هو جهر بالعقيدة الدينية^(٤)، التي تظهر في اقتناع ذاتي ونبوءة.

(١) ميشيل فينافر: *Les Critiques Dramatiques*: Michel Vinaver: Arles - Actes - Sud

1993 *Ecritures dramatiques*. Sud. عام ١٩٩٣، صفحة ٩٠١ .

(٢) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ .

(٣) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ .

(٤) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ .

هذه الحركة الجماعية نحو الآخر تكون كورسًا، حتى لو كان غير موضح ذلك في النص. حقيقى أن كل واحدة تتكلم بدورها فى انفعال تعبيرى شخصى، ولكن خطابها لا يختلف كثيرًا عن خطاب الأخريات، خطاب فى نفس الاتجاه وتذوب فروق السن أو الطبع لصالح التأثير الإجمالى.

تقدم الحركات المتوازية بحدث بال تكرار، مع شئ من التدرج حتى المشهد الأخير. وعندئذ، فى قلب كورس (مماثل لكورس المشهد الأخير لمسرحية "الشقيقات الثلاث" Trois Soeurs)، تتواجد النساء الثلاث "على عتبة المنزل، ينتظرن، الثلاثة، لا يعلمن شيئًا، هناك، دون أن ينفصلن" (صفحة ٦٠).

هذه الأشكال النصية تؤدي فى النهاية إلى شكل الكورس، محيطًا بالمسرحية. هذا الشكل يعبر عن نفسه عن طريق الكلمة المكررة دائمًا، إذا ما تم تحليله فى حجه النصى المتناه فى صفوه.

التكرار الدائم للكلمات

إن التكرار الدائم نفسى، واعى، لا شعورى. يظهر فى تكرار نفس الجملة، وموقف مماثل. ولكن إذا كانت نفس التعبيرات تتم إعادتها بشكل دائم، فهى أيضًا متغيرة بدقة شديدة، مما يعطى الانطباع بعودة دائمة مع تغييرات طفيفة. وكما يحدث فى Variations Goldberg للموسيقى باخ Bach، و Bolero لرافيل Ravel أو الموسيقى المتكررة لجيل بلاس Gil Blas، المستمع لا يقدر على حفظ التفصيل، ولكنه يدرك أن كل شئ يتقدم، برغم الشواهد والتكرار.

ويبدو التكرار الدائم آلة لإنتاج الرغبة، والحنين، والذكرى وفقًا لبرنامج سردي بسيط ومتكرر^١ (كثت في المنزل و أنتظر ٢) عاد ويحتضر أو ينام، ٣) سنبقى وسننتظر. كل واحدة من المتحدثات تميد وتغير هذا البرنامج وفق شبكة من التكرارات الواخزة، من الاستدعاءات، ومن الإشارات. يتحدد بداخل النص نظام داخلي يُرجع كل جديدة للأشكال السابقة والقادمة. ليس المقصود بذلك نصية ذاتية ولا ما هو متغير في النص لأن الإعادات ليست مشيرة إلى الميكانزميات النصية، لنسيج النص، هي تشير إلى موقف المنطوق الخاص بشخصيات الراوية الخمس.

هذا الموقف المشترك ليس إلا الصوت الفئائي للمسرحية. الذي يجب تمييزه بمنية من الصوت الفردى للشخصيات. يتجه هذا الصوت الفئائي للانسلاخ من الموقف الدرامي والمشهدى ليصبح مستقلاً، ليجسد ما هو عادة ممنوعاً في الكتابة الدرامية: أنا المؤلف.

إن الأشكال النصية وأنماط الكلام تكشف عن البناء الدرامي للمسرحية، عن هيكلها وعن اتجاهها. أما النص الدرامي، فهو يتجه إلى أن يتفكك، وأن يفقد كل شكل بالتحرك إلى أن يكون تكراراً أبدياً، شيئاً كالتعزيم. يبقى أن نمر بالمستوى الأكثر تحركاً، والأكثر حساسية في هذا الفن المسرحي، وهو مستوى النصية. هذا لأن النص، في خطابه و في أسلوبه، يصبح مادة ذات معنى، ولكن إلى شكل شعري للمعنى، خصوصاً مع ظواهر "التسقيف"، والإيقاع، والأدبية والمسرحية.

٣- تقدّم الكتابة

التسقيف

الجملة طويلة جداً. هي "وتستمر" أحياناً ثلاث أو أربع صفحات. حتى لو كانت النقاط تشير إلى حدود أو نقاط المرور، فهي تمتد بطول كبير جداً ولا تنتهى إلا إذا ما توقفت مؤقتاً ظاهرة التكرار - الإعادة - التغيير.

يوجد تسقيف عندما تعاد فقرة من النص، كل تقدّم جديد يركّز على معطيات سابقة ويصبح بالتالي ركيزة للإضافات القادمة، مثل سقف من الواح:

الماء (الجملة) تجرى من لوح إلى آخر، بلا توقف، والسقف (المشهد) يستقبل كل هذا الماء قيل أن يسقط مرة واحدة، مقيّراً الاتجاه والإيقاع، محدثاً مفاجأة القرار بعد انتظار طويل وتراكم، "ليسقط المطر" بعد ذلك، حتى يتم تحريرنا من الانتظار والجفاف.

فلنرى بداية المسرحية: يتشكّل التسقيف مثل موجة لا نهائية مكوّنة من موجات أكثر قصرًا ويعطى مجملها انطباعاً بحركة متموجة:

كنت في المنزل وكنت أنتظر (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر (...)

كنت هنا (...)

كنت هنا، واقفاً، وكنت أنتظر (...)

كنت أنتظر (...)

الم أكن دائم الانتظار؟

كنت أنظر إلى الطريق وكنت أفكر (...)

كنت أفكر في ذلك (...)

وكنت أفكر في اليوم المحدد (...)

كنت أنتظر المطر، كنت أتمنى (...)

كنت أنتظر...، أنتظرت دائماً، كنت أنتظر ورأيت.

المعلومة الصحيحة ("رأيت")، تظهر فجأة، وقد تم حملها بالقوة (صفحة ١١ - ١٣) بواسطة الموجة المتناهية ذات التموجات العريضة والأفعال في الزمن الماضي، ويعتبر ظهورها لحظة عنيفاً ولا مثيل له وسط تكرارات لا نهاية لها. مثل هذا الظهور سيعاد، ويدخل في التكرار الدائم، حتى حدوث قادم لمنصر جديد. إن تقدّم المسرحية ليس إذن حججى، ولا موضوعى أو مسرحى، هو موسيقى، مُنبض وإيقاعى.

ضبط الإيقاع

إن إيقاع نص، وخصوصاً نص درامى مخصص لصوت الممثل، يكون دائماً، إلى حد ما، مسجلاً في نسيج النص. هو منتظر جزئياً ويوحى به نسيج النص في مسرحية كتبت في المنزل... يوحى شكل النص بأبيات حرة أو أبيات طويلة بالعديد من الاعدادات، والموازيات، والتقاط الأنفاس، وارتكازات الخطاب، بالتأثيرات المفجائية، والرجوع إلى الوراء.

كما لو كانت متحدة تفكر بصوت عال، تحاول أن تقنع نفسها، تخلق الواقع بخطابها وحده. تتكوّن كلماتها كطريقة مسيطرة للتعريف عن نفسها بالمنطوق ذاته، الحديث عن الماضى، التضرع إلى المستقبل، الدخول إلى الحاضر، إلى الوجود، إلى الأمل.

هذه الكلمة ويأيقاعها تكون غالباً ذات طابع غنائي، لدرجة أن الجملة تبدو غير مستقيمة إلا إذا كان إيقاعها واسترسالها موزوناً بصورة كافية والارتكازات واضحة. وينتهي الأمر باختفاء الجملة إلا كشكل فارغ، ولكنه ذو رنين.

نتذكر تكهن آرتو Artoud: "ستعاد الكلمات بمعنى غنائي، سحرى فعلاً - لأشكالها، انبعاثاتها الحساسة، وليست فقط لمعناها".^(١)

تتقدم الجملة كموجة دائمة الحركة مضطربة حيث يتحرك الموج دون تدفق أو - لاستخدام صورة أخرى - كالحلزون ذي المركز الخاوي، مركز يلتف حوله التكرار، واخز وغنائي، حيث تعيد النساء الحدث الماضى (الرحيل) وتحكى الموقف الراهن الأكثر ألماً (العودة والموت).

الإشارة

إذا كانت الجملة تتجه إلى الذوبان، والضياع في تمويج متناهٍ، فهي تسجل نفسها دائماً أيضاً في موقف فعلي، لأن المتحدثان يردن إقناع أنفسهم بأن كلمتهن حاضرة وحيّة. وتصبح شهادتهن الدليل على وجود الشاب، تبرير انتظارهن، وإذن حياتهن. وهكذا تكون الإشارة، زرع الجملة في موقف منطوق فعلي، محسوسة بصفة خاصة:

"اليوم، هذا اليوم المحدد، كنت أفكر في ذلك، في هذا اليوم المحدد، كنت أفكر في ذلك" (صفحة ١٢).

(١) انتوني آرتو Le Théâtre et Son double: Antonin Artaud، باريس، ١٩٦٤

Gallimard، عام ١٩٦٤، صفحة ١٨٩ .

لا يقل عن سبع إشارات تربط الجملة، جملة ذات مضمون دلالي شبه غائب بموقف يحاول بكل الطرق أن يبدو واقعياً، كما لو كانت الإشارة تضمن مصداقية الانتظار وعودة الشاب.

إحدى العلاقات المتكررة لهذا التواجد الإشاري هي التكرار الدائم لاسم الإشارة "Cela" (ذلك):

"كنت أفكر في ذلك" (صفحة ١٢)

"كنت أفكر في ذلك" (صفحة ١٢)

"أظن ذلك (...) كان يعلم ذلك، يعلم ذلك" (صفحة ٤٣). يتم استبدال الشكل الصحيح لـ "Cela" باستخدام دارج في اللغة العامية: ****

"أنت تصدق ذلك"

"سوف نفعل ذلك"

"فيم يضرّ ذلك؟"

كلمة "Cela" أو "Ca" لا ترجع إلى جملة سابقة. فهي كلمة توحى بكل الحقائق، الموجودة أو غير الموجودة، التي يمكن للمستمع أن يتخيلها، وتبنى بصبر الخيال بدءاً من هذه المرجعيات الفارغة. كلمة "Ca" تعطي معنى الحقيقة الواضحة، التي يتحدث عنها رولان بارت Roland Barthes^(١)، كما لو كان، في لحظة تم فجأة إثبات أن وجود الشاب تبرير الانتظار.

(١) "إن النص" ونفس الشيء بالنسبة للصوت الذي يغنى) ينتزع منى هذا الرأى Le Plaisir du Texte Paris Le Seuil 1994. في الأعمال الكاملة، باريس Seuil، عام

الإرشادات المشهدية

بكل الطرق، يحاول النص أن يسجل نفسه في موقف، ولكن هذا الواقع ليس موصوفاً في المؤشرات المشهدية. إن المؤشرات المشهدية قليلة، وعندما تظهر، يكون هذا من باب السخرية تقريباً، كما لو كان المؤلف يرفض علانية أن يقترح أى شرح مشهدي: "هن يضحكن، ربما" (صفحة ٣٢). تعبير "ربما" وحده، هو إما ظهور للإلحاح، وإما علامة لضعف الفعل المسرحي.

هذه المؤشرات يجب ألا تخلط مع المقاطع المكتوبة بالحروف الإيطالية ضمن الحوارات. هذه المقاطع تذكر كلمة الآخر، تشير إلى ما قيل قبل ذلك، تُشكل اعتراضاً أو تقريراً عن خطاب. بنبرة في الصوت، يشير الممثل إلى الطابع الاستشهادي للجملة، ويكشف الطبقات المختلفة للنص الخاصة بشخصيته، ويضع الشك أيضاً في الموقف.

علامات الحرفية الأدبية: (البلاغية)

في المسرحية، الموقف المتكرر للانتظار أهم من المضمون والمعنى النصي (معجمه، خامته وموسيقيته) ليس به جهد مبالغ فيه، لا يسعى إلى الإعلان عن عمل علمي شعري، ونسيج مُبهر، ولكن يبدو طبيعياً أو يعيد دائماً نفس حركة الموجة. المفردات بسيطة، مفهومة، عادية: لا يوجد أى بحث عن تأثيرات شعرية في الصور أو للكلمات. هي تصف أفعلاً حقيقية: الانتظار، الرؤية، الوصول، الرحيل، بالعكس، الجملة والبلاغة معقدة جداً، وتخضع إلى تمويه دائم، وتعطى انطباعاً خداعاً، أو على الأصح خداعاً للأذن، لأن انتظار خاتمة المقطع تضع المستمع في حالة انتباه:

لا يمكن النوم على الأذنين!

أهم صورة للتعبير هي الإسهاب في الكلام: هي تعنى "عرض معلومة وحيدة مركزية بتعابير مختلفة، كلمات أو مجموعات من الكلمات وتقديمها في مجموعة جمل"^(١). إن الجملة الخاصة بلاجارس Lagarce عبارة عن توسيع مستمر لعنوان المسرحية، باستخدام نظام متوازيات، إعادات، انتظارات، قرارات فجائية. هي تجميل المستمع في حالة استعداد، لأنها معلقة في صوت الممثل لكي لا تصبح غير مفهومة، وتصل، بعد العديد من الفقرات والتواءات، على "طرفها"، إلى قرارها المؤقت. بفضل الإسهاب في الكلام، الخيط لا ينقطع أبداً، تبنى الكلمة الماضي وتخلق المستقبل.

برغم بساطة المفردات والصيغ الجمالية، فإن المسرحية "أدبية"، بسبب التكرارات الواخزة وتمقيد البلاغة بالتحديد. إن قراءة المسرحية وصوت إيقاعها يشكّلان أساس عمل الإخراج. وهذا ما فهمه تماماً ستانسلاس نوردي Stanislas Nordey، الذي بنى فهمه المشهدي على الصوت والكورس مع الحركة الجماعية أكثر من الرؤية المسرحية. إذن فإن المسرحية لدى لاجارس lagorce صوتية وإيقاعية أكثر منها مرئية.

علامات المسرحية

أكثر من المسرحية، وعرض الكلمة، ويرغم أداء الندبات، فالذي يعنى في هذا المنزل هو "أداء رقصي وتغييرات صماء في المنزل العائلي" (صفحة ٦٥،

(١) جورج فولينييه Georges Molinié: مقال "Amplification"، في قاموس

النبلاغة ictionnoine، باريس، L. G F، عام ١٩٩٢، صفحة ٤٦ .

السينويسيس Synopsis أو السيناريو المبدى. الجملة هي التحدى لتصميم رقصى فى الطريقة التى تجعلنا ننتظر (المطر، والخلاص من المعنى والمتعة)، لوضع الجمل، وتراكمها، وأخذها وتحريرها فجأة فى كلمة واحدة من الجملة وتكون قصيرة بالتحديد. وهكذا، فى سرد اللحظة التى يطرد فيها الأب ابنه، فإن أصغرهن سنًا تملأ صفتين (صفحة ٢٥ - ٣٦)، وتكون عكس الطول المبالغ فيه للجمل الزمنية وقصر الجملة الرئيسية والجديدة: "أنى أراه".

تماد الجمل الزمنية بتغييرات ثلاث:

"وعندما يطرده الأب (...)"

"وعندما يطرده ويصرخ فيه (...)"

"عندما يطرده، ويلعنه، ويصرخ فيه (...)" (صفحة ٢٥ - ٣٦)

تتصدى إلى ذلك الجملة الرئيسية، ومع استخدام جملة اعتراضية قبل المعلومة الرئيسية حيث تتطلق بصورة مأساوية حقيقة الذكرى: "هو يرحل" (صفحة ٣٦).

مثل هذه البلاغة، المرهقة والمظيمة فى آن واحد بالنسبة للممثل والمستمع، هى تصميم حركى يقلد، بإيقاعه وموضوعه، التناقض بين الشكوى اللانهائية والاعتراف الفجائى. لقد جاء فى السينويسيس Synopsis ما يحذرنا من ذلك: "هناك شكاوى طويلة. غضب. ومشاهد قصيرة جدًا، متناهية الصغر، كلمتان أو ثلاث، مثل خط بالحبر، ملاحظة أو اثنتين" (صفحة ٦٧).

كل جملة لا تجيب فى الواقع إلا على نفسها، تعرض على خشبة المسرح ترددات، بحث، تسبيق أو رجوع إلى الوراء فى الجملة، ندم، أمل، تميم قرارات

فجائية. فهي تكشف هكذا تخطيطات الفكر، البحث عن التعبير الصحيح، عن السيناريو الجيد للإقناع، البناء التدريجي للمعنى من أجل تساؤل ذاتي للنص.

تمهينات تحضيرية

١- مونتاج موازى:

أخرج وأدّ مشهداً من كنت فى المنزل... ومسرحية "ثلاث شقيقات"، مع مزج النصين، وخلق حوار عن بعد للمسرحيتين.

٢- المركز الفائب:

تخيّل عدة حلول سينوغرافية لتصوير مكان الشاب (غائب أو حاضر).

٣- الوقفات:

أوجد نظاماً للوقفات وملحوظات الوقفات، إعادة النص مع العديد من الاتجاهات.

٤- الكورس يفنى أو يتحرك:

تخيل نظام اتفاقات، علامات خاصة بالكورس تساعد الممثلات لتحديد وضعهن فى العمل والتأكيد على تماسكهن.

٥- التحريك النسائى:

ابحث عن خصائص مشتركة واختلافات فردية. تقديم أداء المسرحية عن طريق رجال.

الفصل العاشر

أنزو كورمان *Enzo Cormann*

"الإعصار دائماً *Toujours L'oroage*"

أو سوء التفاهم الأخير

اعتدنا في الفصول السابقة، أن ننفاز إلى التحليل الشكلي، البنائي السيميولوجي للمسرحيات، وتركنا جانباً ما يارادتنا ما كان يمكن أن نعرفه عن المؤلف وعن أعماله الأخرى وتصريحاته ومكانته في المسارح وفي المجتمع. لم نحاول إعادة تكوين المسرحية وإخراجها. ما يسمى - في رأينا تعسفياً - المعرفة الخارجية والسابقة للعمل قد ساعدنا على ترتيب وتنظيم تحليلاتنا. وهكذا جمعنا وأدخلنا عدة رؤى على المسرحية.

كان في استطاعتنا أن نفعل نفس الشيء مع مسرحية "دائماً الإعصار" لأن البناء واضح بصورة كافية وكذلك قوى لكي يتم تطبيق تحليل شكلي. ولكن رأينا أن نحاول تطبيق مدخل نفسي لهذه المسرحية لمزيد من التشويق. هذه الطريقة بالطبع "منتظرة في الشكل الذي قدمناه للتعاون النصي للقارئ، ولكنها ليست الوحيدة ولا السائدة، وسرعان ما نجد هذه الطريقة غارقة في كل تركيز خصوصاً على تشغيل النص. إن المدخل النفسي يجبرنا إلى التفكير في علاقات المؤلف، والعمل الأدبي والمتفرض. وهكذا مسموح لنا باستخدام المتاح، خصوصاً اللجوء إلى الأفكار النظرية لمؤلفي المسرح، وفي هذا الإطار لن نتردد في استخدام هذه الحرية الجديدة والارتكاز على مقال لإنزو كورمان *Enzo Cormann*، وجدناه على موقع الانترنت الخاص به (وهذه ميزة جديدة للحدثة⁽¹⁾) وهو بعنوان جذاب : سوء تفاهم *Fantasme, malentendu*⁽¹⁾.

(1) مقال على موقع الإنترنت لأنزو كورمان *Enzo Cormann*

استيهام؟ سوء تفاهم؟

مداخلة فى مؤتمر مسرح واستيهام

نظمه ARRT - فيليب آندريان Philippe Odrien فى Cortoucherie de Vencennes، يوم ٥ ديسمبر عام ١٩٨٧ بمناسبة عرض مسرحية La Vénus á la Fourrure، للمازوس S. Masoch، و Des Pragmatistes لويكتويز.

S. I Witkiewicz

من يكتب للمسرح لا يشعر بالوحدة أبدًا. وعلى أية حال، لا نكتب مسرحًا ولكن نكتب للمسرح. إن وضع كاتب المسرح - وهو بعيد أن يكون وضع الخالق - سنقول إنه وضع الحالم اليقظ، يمكن أن نقول "الحالم الناعم". هو يوظف ما يسميه فرانسيس باكون Francis Bacon "خياله التقنى" "Technical imagination": هو وضع أفقى؛ وضع التجميع الحر (وضع الأريكة) حلم اليقظة، والاستيهام وضع ذاتى. وهو وضع رأسى أيضاً: وضع الفعل المدبّر، الحساب، حسن التصرف، وضع عقلانى، ويمكن أن نقول... عملى!

إجمالاً يمكن أن يكون الحالم الناعم منتجاً مفكراً من الذاتية، صانعاً، مخططاً، حالم الاستيهامات. هذا الوضع المفارق، يتحملة المؤلف بصعوبة: سرعان ما تأخذه مناقضة جديدة، وهو يتقدم فى كتابة نص: ما ينتج تحت قلمه من ذاتية مطلقة، يملك أيضاً متطقاً داخلياً سرعان ما يملأ الخيال عليه أوامره على الورق، ويؤكد على عقلانيته المحددة. بطريقة أن يجّهض الخيال إذا لم يديره المؤلف أولاً بأول بأكبر قدر... من الواقعية: مستوائى الجمل الواحدة تلو الأخرى، ويكون لنهاية مشهد نتائج عملية، وتظهر مشكلات إيقاع، اقتصاد عام، عملية نطق النص، عدد الممثلين، وحتى ما تضره خشبة المسرح، وحدود المسرح...

هذا العمل الخاص بالخيال، وهو ما يمكن أن نسميه استقلاله على الورق، سيقود لاستكمال بناء خيالي يبدو له مع كل سطر جديد أكثر غرابة. وهكذا سيأتى سوء التفاهم أولاً مع نفسه.

كل شيء سيحدث كما لو كانت ذاتيته، الجزء الظاهر منها، هى نفسها تتمتع بذاتية ثانية، مستقلة، متشابكة مع منطق داخلى وخارجى فى آن واحد، والمؤلف، ولو أنه هو المحرك، لا وجهة نظر له سوى المتفرج البائس، عملية محو التشخيص والانفرادية المعاشة فى آن واحد فى الفناء الناتج عن تأثيرات نجمية للمولود فى مواجهة مولود آخر والكبت الهائل لكونه لم يستطع مرة أخرى التصدى عبر الصفحات لهذا التعمُّج بين الخيال وتنفيذه.

فبالتأكيد يوجد خيال للعمل الأدبى، خيال الخيال فى كتاب مفتوح.

ثم هناك الآخرون. لأن فى المسرح، يوجد دائماً الآخرون. عندما يكتب المؤلف (كيف) مسرحيته (خطأ الكبير) هو لا يعرف ماذا يريد. أريد أن أقول إنه ليس لديه فى كل لحظة الإدراك الواضح، يمكن أن نقول الواقعى، لما يجب أن يكون، لما سيكون عليه مشهده. هو لا يُشكل لنفسه إخراجاً، أداءً، سماعاً لنفسه، ولا يترك نفسه مفلوباً أمام مجموعة صور، وأحاسيس غير واضحة، انطباعات موسيقية، إلخ، التى سيثبت مرورها على خشبة المسرح طبيعتها الخيالية.

إن خياله الأساسى، الذى يتحرك فى مسرحيته، ليس موضوع المسرحية، ولا بالطبع الذاتية التى حركت كتابته، ولكن عرض خياله الشخصى. هو إلى حد بسيط فى وضع الرائي الخيالى الذى يراقب عمله بنفسه، موجود فى داخل قبة وفى محيطه فى آن واحد.

هنا يوجد الفصل الثاني من سوء التفاهم: العرض الذى كان يقدمه لنفسه بصورة مشوشة جداً، يتناوله الآخرون - على أحسن تقدير، سيأخذونه كما هو، هذا هو اعتقاده. ولكن الأمر يسير دائماً إلى الأسوأ، لأنه بطبيعة الحال، أن تكون فى حالة استيهام شيء، ولكن أن تؤخذ مأخذ الجد شيء آخر.

وهناك الأسوأ، ها هم الآخرون، كل الآخرون (مخرج، ممثلون، مهندس ديكور، مصمم ملابس، فنى الإضاءة، الموسيقيون، إلخ) يسيطر عليهم خيالهم. هم أيضاً لهم تخيل للعرض فى رؤوسهم. كل واحد منهم، حتى: الممثل، أليس له وضع مماثل لوضع المؤلف وهو يعمل، وذلك أثناء أدائه لدوره؟ ألا يسلم نفسه للدور ويكون مدرّكاً لأدائه، جسده مملوك ولكن رأسه باردة، أفقيًا ورأسيًا؟ أليس هو مأخوذ بنفس الدور ليشترك فى عرضه الخاص، وهو بعيد عن "مثالية الدور" الذى قاده أثناء العمل؟

وأكثر من ذلك: ألا يشترك المخرج فى إخراج المسرحية إلى النور، فى التحضير المتأن، فى اللزمات الأخيرة لمنتج، وقد نمت منطقته الداخلى - ماكان يسميه ويتكويز Witkaiewicz على حق "منطق داخلى لما سيكون عليه المشهد" - واكتسب استقلالية، واستمار طرقاً، وأخذ شكلاً غريباً للغاية للخيال الذى قام بتنفيذة إخراجة؟

خيال وسوء تفاهم ينسجان على هذا المستوى ربطة خيوط معقدة مازجاً المؤلف، النص، الممثلون، الأداء، المخرج، الإدارة، الديكور، إلخ. كلهم يشاركون فى طهى طرق للبيض المخلوط، وهليل منهم فى النهاية سيتأكدون من العثور على صفيحهم.

ومع ذلك ينشأ النظام. وفي أغلب الأحيان معه موت الخيال. إن المسرح لا يهرب قليلاً أو كثيراً من العرض الاتفاقي للخيال، لتكوينه بعلامات، حيث تشهد - بطريقة إلى حد ما لطيفة - عيوب تسلسل منطقي، السقطات، الأخطاء، عن ما لا يقال الذي كان يريد تقديمه. هذا لأن المسرح، برغم كل شيء، يخضع لقاعدة المعنى بلاشك، المعنى الصحيح، وأنه مطلوب منه الالتزام إلى حد كبير بالمعنى العام، على الأقل بالمعنى الذي يسمح بالاتصال.

وهذا هو الفصل الثالث والأخير: في أي الأوضاع، في أي مشروع يوجد المتفرج؟ في أي انتظار لأي إحساس يأخذ مكانه في الصالة؟ بأي آلة تنقية وفارزة معطلة، يستوجب مرور منشور العرض، هذا المنشور، رغم إرادته، انتزعه بعض الملهمين من كونه الناعم؟ ما هي الخيالات التي يقابلها في ظلام الصالة، ما هو الصدى الذي يصحو بداخله، وكيف يمسك به؟ وهذا المأخذ أليس في كل مرة سوء تفاهم، كل يأخذه بمعنى، في ثقة سرية أن هذا موجه لي أنا وحدي، في هذه الحميمية المضطربة التي يفصلها الليل والجمهور عن باقي العالم.

سوء التفاهم الأخير هذا أليس هو في النهاية خيال مسرح مثالي، أو - كيف يمكنني القول - مسرح حلم؟

يمرض كورمان Cormann في هذا النص - المنشور مفهومه عن خيال مبعد للفتان بوضوح لا مثيل له. وهو يؤكد فيه أن الكاتب المسرحي يبدأ من حلم يقظة، من خيال يعمل على عرضه، قبل أن يتناوله "الآخرون" (الممثل، المخرج، مهندس الديكور، إلخ). الكل ينهل من هذا الخيال وكل واحد منهم يبدع خياله وفق منطق داخلي. وعندما يستولى المتفرج عليه بدوره ويدرك الجزء الظاهر من العرض، فإن سوء التفاهم الناتج عن ذلك يعطيه الثقة أن له وحده، بوجه هذا الخطاب.

سنأخذ من كلمات كورمان قاعدة ونقطة انطلاق لقراءة مسرحيته وسنجبر أنفسنا على استخدام فضائله و منهجيته المتضمنة.

إن الفصول الثلاثة لسوء التفاهم الخاص بكورمان Cormann توافق ثلاثة أماكن وثلاث لحظات متتالية فى الشكل الخاص بنا، مما يعطينا الفرصة للرجوع مرة أخرى لنقاط سبق تعريفها خلال تحليلاتنا السابقة.

فى الفصل الأول: ينطلق كورمان Cormann من فكرة عامة عن "البناء الخيالى للكاتب المسرحي"، مما يدعو لدراسة الموسيقى وخامة الكلمات بصفة خاصة (١، A)، القصة (٢، ٢) و"الأشكال النصية" (٢، ٥).

فى الفصل الثانى: كل الآخرين (...) يبدأون فى التخيل، خصوصاً الممثل والمخرج، الذى يتشابه مع المؤلف فى "رطة خيوط معقدة". بالنظرة الأولى، رسم تعاون القارئ الخاص بنا لا يملك أساليب تحليل الإخراج والطريقة التى تشرح و "تعيد بناء" النص. ولكن إذا ما أدركنا الأداء (عمود B فى رسمنا) كتعبير أولى للنص وإخراج خيالى للمتفرج، فى هذه الحالة سيمكن اتباع اقتراح كورمان Cormann بخلط المهارات والخيال، بدقة.

الفصل الثالث: هو الخاص "بسوء التفاهم الأخير" لكل متفرج مصمم على أن العرض موجه له، له وحده: عدد من الأسئلة المدونة فى رسمنا من خلال الأسئلة الخاصة بالدخول إلى العالم الخيالى (١، ٤)، الكلام المتضمن، المضمون الخفى والاستفهام (٤، ٣، ٤، ٥).

قبل الفصل الأول، وقبل رسمنا الذى تحدده فقط حدود النص الدرامى، يوجد إذن هذا الخيال المبدع الذى يتحدث عنه كورمان Cormann ما هو الحال إذا أردنا أن نتجنب استمارة هذه النية أو هذا الحدس وأن نتخيل هذا الخيال

المزعوم؟ سنتصور أن من خلال هذين الشككين، يحاول كورمان Cormann أن يفصل - أو على الأقل - يطرح موضوع الإدانة، إدانة اليهود الباقين على قيد الحياة والذين يرفضون كل هوية. هل هكذا يتم التعبير من قبل إدانته الشخصية؟ ربما.

١ - الفصل الأول: استيهام الكاتب المسرحي

بلاشك، انزو كورمان Enzo Cormann يحاول، مثله مثل كل مؤلف، أن يبحث عن نفسه من خلال كتابته، يتصرف كحالم يقطّ، كحالم ناعم" فهو يصيغ، ينظم ويدير خياله، ويعمل على عرضه، يضعه في مواقف، في أفعال وكلمات، هو "لا يعرف ماذا يريد"، وفي نفس الوقت يبنى موضوعه الجمالي، موضوع يهرب منه مع ذلك كلما اكتسب منطقة واستقلاله الشخصي.

في مسرحية "دائمًا الإعصار"، خيال المبدع يسكن في رغبات الشخصيتين: لماذا يصير أحدهما على الهروب من المسرح، بينما يبحث عنه الآخر بأي ثمن؟ كيف تنتهي مقابلهما؟ هل سيبقيان سويًا في العزلة أم سيمود Goldring إلى برلين في صحبة الممثل الهارب؟ هل هو المهم: الاثنان وصلا إلى نهاية قضية مؤلة عن تعرفهما لنفسهما، الأول عندما يتحدث أخيرًا عن إدانته، والثاني باكتشافه هويته المخزونة بداخله بواسطة حياة مهنية مشحونة.

من المستحيل، بالتأكيد التأكد من أن خيال كورمان Cormann قد حقق هدفه (كما هي الحال على ما يبدو بالنسبة للشخصيتين)، إذا كان حلّ اللغز يعني في نفس الوقت إرضاء رغبته الواعية أو اللاشعورية. فلنؤكد ببساطة أن جهازه الدرامي قد نجح تمامًا في إبقاء اللغز والتوتر حتى النهاية مع إعطاء حلّ "أنيق" للمسألة (كما يقال في علم الحساب): عدم الحركة، تكامل المضادات.

الحقيقة الوحيدة الواقعية هي أن يوصف المنطوق "وفق منطق الداخلي، وعقلانيته المحددة، وهذا على جميع المستويات: النص متناه الصغر (الخامة الكلامية)، السرد (القصة)، التصور (شكل التبادلات)، كلها مستويات مدونة في رسمنا عن التعاون النصي التي يجب أن نوقفه في ضوء علم النفس.

موسيقى وخامة الكلمات

وفقاً لأراء فرويد Freud ولا كان Lacan، فإن المنطوق (الأصوات في داخل نظام متناقضاتهم) منفصل على المضمون ويُحرك تبعاً لقوانين مستقلة عن الموضوع، ولكن تحدده وفق نظام رمزي موجود من قبل. اللعب على الأصوات، وبصفة أعم على الأشكال النصية، يتحرك بطريقة ذاتية وتراقب الموضوع، من خلال التكرارات، الألعاب الشكلية التي يكون موضوعها غير مدرك. علماً بأن هذا المنطق الخاص بالمنطوق، هذا "البناء الخيالي الذي يبدو للكاتب المسرحي في كل سطر غريباً بصورة أكبر" وهو يحدد الموضوع، يمكن أن نلاحظه في "الموسيقى وخامة الكلمات".

إن العمل المنطوق محسوس في كل المسرحية، خصوصاً عندما يترك الحوار مكانه للمونولوج المسجل (مشهده ٦ و ٦)، ولحوارات الأزمة (مشهد ٦)، وللحظات اللاوعي (مشهد ٩)، وللأحلام (مشهد ١١).

كثيراً ما يترجم المعنى في مجاميع صوتية تحدث مناهاً مُقلّماً. هذه هي الحال بالنسبة للتناقض بين حرف g وحرف r في جملة Goldring:

"Lear grince ! Lear Lraie ! Lear, Lear La grande" gueule (صفحة ٦٧)

نفس الشيء موجود في اسم Goldring الذي يحمل نفس التناقض.

أحياناً يكون اللعب بالصوتيات نابعاً من منطق داخلي (تحويل وانزلاق)، لعبة يوقفها فقط حدث مشهدي، في الغالب دخول شخصية (مثال في صفحة ٤١).

انسياق الصوتيات يخضع لمنطق المنطوق وحده، وينتهي هذا المنطق بظهور منطق آخر : Goldring يأتي ليأخذ Steiner من منزله ويحمله كقطعة اثاث. كما تعلمنا نظرية لا كان Lacan^(١)، فإن المنطوق يمثل الموضوع ويحدده. إن انسياق شبه المجانس يقود Steiner إلى شخص Goldring، إلى الإمساك بالموضوع الذي يظهره.

إن لعبة الأصوات على العكس تساعد Goldring على التخلص من أفكاره المشوشة، ولتحديد إذا كان يحب أو كان محبوباً :

Nathan : إنني أحبها، ولكن هل هي تحبني؟ (صفحة ٧٣).

تناقض الحروف L و M يتفق مع فرق الدلالة بين elle و Aime. هاتان الكلمتان، الحب والأخرى، والأم العشيقة، مختلطتان، ويجب أن يتم فصلهما، والتخلص من elle و Aime إن العلاج التحليلي، الكتابة والشفافة مهمتهما إيجاد هذه الألعاب الخاصة بالأطفال للمنطوق، وتحرير الكلمة من أي رقابة واعية، ورصد النظام الرمزي للغة. ولكن الآن، لغة الأم غير مفهومة ، Nathan لا يفهمها ولا يريد أن يفهمها.

منطق النص ومعناه المصغر الخاص بالمنطوق.

(١) Le Séminaire ١ Les Ecrits Techniques de Freud, ١٩٥٣ - ١٩٥٤, Lire I, باريس.

Sewil - Paris 1998, ١٩٩٨ .

إن منطق المنطوق في نشاط في الألماط الصوتية، ولكنه يسود (ولو بطريقه أقل وضوحاً) على صعيد أعلى، كما في مشهد أو في القصة كلها. المشهد ١١، الخاص بعلم Nathan، هو مرصد مثالي لمعرفة الطريقة التي يخترق بها المنطوق والصور الشخصية ويكوّنهما.

هذا المشهد الهام المحوري في المسرحية يقدم حلم وخيال Nathan وقد أرفقته مشكلة الهوية الفردية والجماعية. شعاع مضىء لا نعلم مصدره ولكنه يفحص النفسية، يقطي المكان. الحالم يحاول أن يدافع عن نفسه، ولكن ذلك هو أول اعتداء من سلسلة اعتداءات تحدث في هذا الكابوس. المهم بالنسبة للقارئ هو أن يفهم تشابك الموضوعات والمقاطع.

(١) (صفحة ٧٣): صوت امرأة تنادي Nathan الذي لا ينجح في فصل مشاعره عن مشاعر الآخرين فتعقد ملامح وجهه، وتشتبك مع ملامح Stiver مع كلمات Leor، هذا الأخير يهدد Goldring ويستمر في إنكار إدانته.

(٢) (صفحة ٧٤): بعد وصلة من الفناء بصوت امرأة، وهي أم Steiner "صوت رجل"، وهو صوت رائد علم النفس، فرويد Freud، "خبير الدعاية النمساوي"، وقد أصابه "الم في فكه" (صفحة ٧٥) بالانتقال وبالكتابة. عين أوديب Oedipe المصابة ("يا عيني") وعرجه - Steiner والأصوات المخلوطة تمكس على Nathan دور أوديب Oedipe.

(٣) (صفحة ٧٥): بعد فاصل صوتي لامرأة (صوت الأم هو ما يتصل بكل هذه الذكريات). تلاحق الأصوات المخلوطة Nathan، وهي تزداد إصراراً، وتقرض عليه دور جاكوب yacob، مشهور بمعركته مع الملاك وسُمي بإسرائيل.

(٤) يظهر مرة أخرى صوت Steiner بعد صوت الأم، وصوته به تهديد ويستخدم لفظ ga. وتخرج الحشرات من اللوحات وتطارد Nathan وهو متقمص شخصية يهودي، وهو لذلك مهدد من النازيين القدامى ومفكرى ما بعد الحرب. لا يظهر Steiner بشخصه إلا ليعلن - بطريقة غامضة، أنه سينتقم من هذا اليهودي العجوز" (صفحة ٧٨) وهذا يعني أن يقتل نفسه.

هذا الحلم قد تم وإذن هو منظم منذ احتمال Nathan، الذى يقوم بتجهيز عرض خياله الشخصى، على طريقة المؤلف. التابلوهات تتشابه بفضل تغييرات الصوت، حتى يصبح كل شيء مخلوطاً" (صفحة ٧٦). المشهد الذى يقدمه Nathan لنفسه هو الآن، كما فى حالة الكاتب المسرحى الذى يحاصره المخرج، الممثل وكل مساعديه وهم ينفذون حرفياً. كلهم ينتجون خيالاً، بما فيهم الحالم Nathan ولكن أيضاً كورمان (Cormann) الذى يجد نفسه مطروداً أخيراً. هذا المشهد الخاص بالحلم والمسرحية فى إجمالها يكونان إذن "شكل البناء الخيالى". هو يمتلك منطقته الخاص. هو يخضع فى الواقع Nathan للعديد من التصرفات (تجاه الآخر) تجعله يمر بالعديد من أشكال المقاومة قبل أن يفصح عن نفسه كيهودى، فمثلاً المطاردة ومعركة الموت ضد الحشرات التى نزلت من اللوحات الخاصة بـ Steiner. هذا الكابوس ليس مجرد حلم، "تحقيق مستتر لرغبة مكبوتة"،^(١) إنه "التحقيق الصريح لرغبة مكبوتة". هذه الرغبة يمكن أن تكون المواجهة الشجاعة لوحوش الماضى، خصوصاً النازية، مع الإرادة فى مقاومتها، وأن ترفض كلها مع قبول المعركة ضدهم (عملية نفى من جانب Nathan الذى يقول أنه ليس يهودياً، وهو فعلاً يهودى وإنه مطارد على كل حال بسبب هذه "الغلطة").

(١) فرويد، باريس، بايو، عام ١٩٥١.

إن مشهد الحلم يقدم دراما لهذا النفى وهذا الوعى مع استخدام منطوق "خام" (إذن بدون مضمون). إن منطق الحلم يلجأ، كما رأينا، للتكديس المجازى، لتحرك الكناية وخصوصاً - كما سنرى بعد ذلك - للتصور Rücksicht auf Darstellbarkeit.

الحكاية

الخيال هو تأثير رغبة واعية، شبه واعية أو لا شعورية للموضوع. ما هو معتمد لدى كورمان Cormann (كما نتصوره)، ولدى شخصياته والمتوقع لدى كل إنسان، هو الإحساس بالإدانة باستكمال الحياة بعد انهيار أسرة أو شعب، إحساس قد يذهب إلى حدّ المشاركة الموضوعية مع الشر. Steiner ، الذى وقع حكم الأعدام على أهله لى يحيى، قد انتابته دائماً هذه الإدانة، ولكن بعد زيارة جلاله، فهو لم يعد يتحملها. هو لم يعد يقبل فكرة أنه كان شريكاً فى جرائم النازى وكأن شيئاً لم يكن يلعب أمام جمهور "مغلّف بإحساس غامض ومريح للإدانة" (صفحة ٨٧). بالنسبة لـ Goldring، الذى ولد بعد الحرب من أبوين يهوديين استطاعا أن يفلتا من المعسكرات، فإن الإدانة بالنسبة له ليست واعية، حتى أنها منفية. ولكن ذلك لا يمنع أنها تلتهمه:

إدانة بأنه لا يشعر بأنه يهودى ومتماسك مع أمثاله، وأنه لا تعنيه سوى النجاحات الفنية والمسائل الجمالية، الأسلوبية، العاطفية، الاجتماعية (صفحة ٨٨). هذه الإدانة، يشعر بها، عندما - مثل أديوب Oedipe - جاء ليستغبر عن شخص آخر، قبل أن يلاحظ أنه لا يوجد منهم غيره. ولكن هذه الإدانة تزول، عندما يقوم بإنقاذ Steiner من الانتحار، ويشارك فى علاجه وخلصه. ويجد

(١) برنولد بريخت Bertold Brecht : Petit organon Pour Le théâtre ، باريس،

Lásche، عام ١٩٦٢ و عام ١٩٦٥، صفحة ٨٨ .

فيه الأب، ولكن أيضًا الأم، لأن امرأة حلمه له وجه Theo Steiner (صفحة ٧٤).

تكون القصة اللاشعورية بالطبع، مع استخدام تعبير بريخت Brecht، "قلب العرض المسرحي"^(١) ولكنها أيضًا مختبئة ومدفونة. إن البناء الخيالي، ووضعه في حوار درامي ذي تسويق عال، الحبكة التي تواجه دائمًا، كل ذلك يعطى للخيال بناءه الواضح، وهو في رأى كورمان Cormann ضمان لاستخدامه وحمايته، لأنه "بسرعة فائقة، على الورق، يصدر الخيال قواعده الخاصة، ويفعل عقلانيته المحددة".

إن الفن المسرحي في مسرحية "دائمًا الإعصار يحترم قوانين النوع الأدبي قصة درامية جدًا، مشاهد للصياغة، حوارات مضبوطة بعناية، "أشكال نصية" مجهزة بإتقان شديد.

الأشكال النصية

إذا كان المنطوق يفرض قانونه على صعيد النص متناه الصغر للأصوات والأشكال الأسلوبية، هو أيضًا يلعب دوره "صانع، منظم، ومخطط للتحيلات" على مستوى "الأشكال النصية". إن الأشكال المسرحية تحتفظ بالفعل بقدر كبير الاختيار المستول، ولا تقتصر على أن يكون مضمونًا مستقرًا. إنها تنقسم إلى نوعين: الأشكال الدرامية المعروفة مثل النزاع، الهجوم والدفاع في المشاهد التي تتنازع فيها الشخصيتان، والأشكال المفتوحة وغير المحددة في السرد والمونولوجات، والأحلام التي لا يخضع فيها الممثلون لقوانين المكان والزمان، ولكن إلى التخيلات والأحلام. في هذه الحالة الأخيرة، خصوصًا في المشاهد ١١، ١٠، ٥، ٣ فإن الكتابة الفنية - الملحمية - الحلمية، المنطق يهرب من

الرقابة العقلانية للتبادل الحوارى، وتكوّن مادة نصية، نسيج نص يجب الإمساك بتنظيمه المنطوق.

إن منطق المنطوق فى المشاهد يهدد فى كل لحظة تصجير الإطار الضيق والصارم للمشاهد الدرامية والمرتبطة تمامًا، كما لو كان تصوير Steiner أو هذيان Nathan يحتفظان من التخيل الأصلى لكورمان Cormann القدرة على فك كل شىء وإذابة كل شىء، وكما لو كانا خاضعين لمبدأ تصوّر الحلم. كان فرويد Freud يشير بكلمة تصوّر Fgurabilité للتعبير عن Darstellbarkeit حرفيًا: "أخذ فى الاعتبار تصوّر الحلم"^(١) وكان لا كان Lacan يترجم هذا التعبير كالآتى "مراعاة لطرق الإخراج".

تصوّر الحلم

التصوّر هو الطريقة التى يحدّد بها الحلم علاقاته بين الأفكار، خصوصًا الهوية، التنقل، التزامن، التناقضات، واختصارًا كل ما يكشف عن عمل الحلم، كل ما يصل بين موضوع مرئى وآخر، كل ما يسمح بتقديم أفكار بصورة مرئية دون أن يكون ضروري المرور باللفة من أجل تفسير حلم المشاهد ١١، يجب إذن التمييز بين المنطق الداخلى ومختلف أطواره، إعادة بناء السيناريو الذى يقود الحالم من موضوع إلى آخر، مما يحدد إدراكه حتى نداءه الأخير ("ياغيبى" أو اشتقاقيا، الذى يتقدم بدون عصا، الذى يمرج مثل أوديب Oedipe، الذى يكون دائمًا الأخير فى الفهم عندما يكون الموضوع يخصه).

(١) طبقًا للترجمة الفرنسية لـ J. laphanche و J. B. Pontalis مقال J. B. Pontalis، *Consilideration le la figurabilité, Vocalrilaire de La Psychanalyse* باريس P U F، عام ١٩٦٧

هذا التصور، أو لنعد للمعنى الحرفى للغة الألمانية *Darstellbarkeit*، هذه "الإمكانية للتقديم"، يستخدمها Steiner بكثرة، ولكن الأشكال التى يبدعها تبدو له غير مناسبة ويقوم بمسحها بانتظام (صفحة ٢٣)، كما لو كان يريد أن يتضمن (أو يمحو؟) المخلوقات الوحشية لماضيه.

فى علاقته بالآخر، يستخدم هو، بطريقة استحواذية، تعبير "هل نتخيل" *Figurez - Vous*^(١)، طريقة القول إن الآخرين يجب أن يتخيلوا ما عاشه ويبقى غير متخيل بالنسبة لهم. منذ عشرين عاماً، يحاول أن يتخيل ما رآه وفعله، مع علمه أن هذه الصور لا تصلح للتقديم، وأن فقط الحلم والتخيل والفن لديهم ما يكفى "مراعاة تجاه ما هو مقدّر" (متصور).

هذا التصور للحلم، أليس ما يصفه كورمان *Cormann* كمرض لتخيله الشخصى". فى هذه المواجهة لهاتين الشخصيتين المتناقضتين، واللتين تظهران فى النهاية كثيرة التشابه. إن كورمان *Cormann* يستخدم، بطريقة شبه حرفية، الصور وردود الأفعال التى تخصّه (وتخصّها). وهذه هى الطريقة الوحيدة بالنسبة له للوصول إلى تخيله، لتقييم ومراقبة كيف يعبر هذا التخيل عن رغبة وأحياناً يجد حلاً للنزاع.

٢ - الفصل الثانى: الأداء المسرحى:

عندما نقرأ النص الدرامى، فإن عرض تخيل المؤلف قد تم. وحينئذ يبدأ القارئ رحلته فى النص وفى رأسه. وحرّ فى تخيل كيف يمكن لحرفي الإخراج (ممثّل، "مدير"، مهندس ديكور، إلخ) أن يؤدوا.

(١) خصوصاً صفحة ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٢، ٣٦، ٤١، ٤٢، ٥٤، ٥٦، ٨٧ .

نحن هنا في المرحلة الثانية لكورمان Cormann، المرحلة الثرية بصفة خاصة) -
والتي "يتخيل فيها كل الآخرين".

لقد قمنا بالإشارة في مكان آخر^(١) عن كيفية النص الذي تم إخراجها في
التلون بلون آخر تمامًا عن النص المقروء "على الورق". بما أننا هنا لا نتناول سوى
النصوص المنشورة، وليست النصوص بداخل تنفيذ إخراج، فعلينا أن نتراجع في
فصل ربطة الخيوط التي نسجها كل الحرفيين. ومع ذلك، وبفضل كورمان
Cormann، يساورنا شك: كتابته، والكتابة الدرامية عمومًا، ألم تتسرب عن
طريق إخراج تقديري، "بعلامات المسرحة" (B 6)، موقف منطوق (B)، إرشادات
مشهدية (B, O)؟ ما هي آثار التصور التي يمكن رفعها في هذه الكتابة؟

نلاحظ قبل أي شيء أن الإرشادات المشهدية كثيرة جدًا ومحددة، تسجل
الفعل في الزمان والمكان، تتبَّأ باستخدام الأشياء وتفاصيل الأداء. هي علامات
تساعد على تصوّر الأحداث المشهدية. في مشهد الكابوس (مشهد ١١)، تقوم
الإرشادات المشهدية بوظيفة السيناريو، البيروتوكول التجريبي للأفعال التي
تحدث، كما لو كان "Nathan الحالم النائم مانيكان" (صفحة ٧٢)، كقرين خيالي
لكورمان Cormann، يعرف تمامًا تشغيل الآلة الحاملة.

إن عرض التخيل يتم إذن، خصوصًا في أوقات الكتابة خارج إطار الحوارات
الدرامية ونزاع الشخصيتين. في هذه المونولوجات (مشهد ٥) لحلم اليقظة
(مشهد ٢)، للكابوس (مشهد ١١)، فإن الكتابة تعتبر آتية بعد الدراما: هي تهرب
من التبادل الحوارى نحو نصية تتقدم بطريقة ترابطية (وليست جدلية)، بدفعات
وانزلاقات المنطوق. إذن هذا لا يمكن حدوثه إلا خارج اللغة، في لحظات تكون
فيها الرؤية التخيلية قادرة على تصور الواقع.

(١) بافيس P. Pavis : L'analyse des spectacles، باريس، Nathan، عام ١٩٩٦.

يبدو إذن من الطبيعي أن نتحدث مع كورمان Cormann عن "ربطة الخيوط المعقدة، مازجاً مؤلفاً، نصاً، ممثلين، أداءً، مخرجاً، إدارة، ديكور، إلخ، لأن النص يحمل كل هذه الآثار مسبقاً. هذا الحدس عند كورمان Cormann يطابق فرضيتنا للتواصل بين المؤلف، ممثل، مشاهد من خلال الإبداع "الوحشي" للمتفرج^(١). يبقى أن ندرس "فى أى استعداد، فى أى مشروع نجد المتفرج؟"

الفصل الثالث: استفهام المشاهد: المنارة

المسرح ودوره ككاشف

المسرح ليس فقط مكتوباً، يتم استقباله، فى آخر تحليل، الذى يحدد ملامحته هو المتلقى. هذا هو أيضاً موضوع "دائماً الإعصار": مع رغبته لإخراج "الملك لير" Le Roi Lear، لم يتوقع Goldring أن هذه المسرحية ستظهر على السطح تاريخاً طويلاً حزيناً ومخزوناً. هى فى الواقع المسرحية التى قام بأدائها Steiner فى معسكر الاعتقال فى تيريزين Terezin، وعند إعادتها بعد خمسين عاماً، اضطر لأداء عمل مسبق على نفسه. كرد فعل، Goldring سيميد تحديد حياته وهويته. ويتوحد مع لير Lear، هذا "المقدر المعجوز"، Steiner يدخل فى عالم العمل الأدبى، ولكن ذلك يحيى إحساسه بالإدانة، برغم رفضه لها:

"لا يوجد شخص مدان، لا أحد، أقول لا أحد، سوف أبرئهم جميعاً" (٦٥).

"أما أنا، فإننى ضحية أكثر من متهم" (صفحة ٧٤).

(١) انظر الفصل الأول ٤ ، ٥ .

إن مسرحية شكسبير Shakespeare، التي أخذ منها وترجم معها كورمان Cormann مقاطع بحرية، هي منبع ثرى لتداخل النصوص ملء بالإيحاءات الخاصة بالإدانة والشيخوخة التي تنهل منها الشخصيتان. وبما أنها أصبحت خيالاً فى الخيال، فإن مسرحية "الملك لير" تأخذ كل واقعيتهما المرجعية وتكتسب موضعاً تناقضياً لنعب لا ينضب من الشواهد والحقائق. كل واحد يجد فيها تبريراً لقضيته فى هذه اللحظة حتى آخر الشواهد التي تحرر الأصدقاء من ضرورة إعادة ما تنتظره منهم التقاليد والقيم:

"نقول ما نشعر به، وليس ما يجب أن نقوله" (صفحة ٨٨). شكسبير Shakespeare مثل الأدباء الآخرين المذكورين بجملة واحدة (ريك Rilke، هتلر Hitler، هوس Hess، سارتر Sartre) يميلون إلى الإذابة فى مكان واحد يجمعهم وهو الخاص بكورمان Cormann، وأن ينسجوا فى نسيج النص، خصوصاً ما يخص الهذيان (مشاهد ٢، ٩) والأحلام (مشهد ١١) فى المناطق "ما بعد الدراما". القراء فقط هم الذين يلاحظون ذلك بفضل هلالين مزدوجين. إن تدخلهم يثرى القراءة، بدون أن يكون ذلك ضرورياً للفهم. على أية حال، المسرح لا يكشف إلا ما هو موجوداً هنا فعلاً. أما بالنسبة للأنثى "المجزئة" (صفحة ٤٦) للشخصيات، فهذه راحة لا تقدر.

إعادة تكوين الأنثى

لأسباب مختلفة، ولكن فى الواقع متشابهة، فإن الفنانين المسرحيين لهما أنثى هكذا يصف كل واحد منهما الآخر. يعتبر Goldring أن من "واجبه كشخص مجزئ أن يذهب بجوار لير Lear، هذا المجزئ القائد" (صفحة ٤٦).

فى الحقيقة، برغم خلافاتهما الظاهرة، فإنهما متفقان ويجاهدان فى وضع فى الاعتبار وضعهما الحقيقى، قبل أن ترتق رويداً رويداً الأنا، الخاصة بكل منهما.

وهكذا رويداً رويداً، هذه الأنا يمازى تكوينها، فهى لا تصلح لمهاجمة الآخر، ولتهديده، ولكن لإقامة حوار هادئ وبدون خلفيات. الكلمة المعقدة تصبح سلسلة، وتفككاً، حتى تسمح للآخر برؤية ما بداخلنا، وينفتح للحوار والتبادل، وحتى يرى نفسه فى الآخر. ونفس الشيء يحدث للمشاهدين الذين يحضرون تفرقاتهما: يجدون وحدة بسبب انتباه مشئت، فهم يقومون بإعادة لصق أجزاء الأنا الخاصة بهم، ويجدون من خلال تقريرهم من هذين الرجلين وحدة المسئولية، التى يتم الحصول عليها بإضافة إدانة Steiner وعدم مبالاة Goldring.

المطابقة

يجد المتفرجون أنفسهم مأخوذين بممركة القمة بين الممثلين الفذ والمدير البارع. فهم ليست لهم حرية اختيار الجانب الذى ينحازون إليه، ويتوحدون بسهولة، وبالذور، الشخصين كما لو كانا وجهين لشخص واحد. كما يحدث لهاتين الشخصيتين، واللتين توافقا حتى لو كان ذلك فى الانتظار اللانهائى والتنازل عن أى مشروع خارج المنزل (صفحة ٨٩)، فإن المتفرجين يتواجد لديهم شعور بالتوافق مع الذات، ويتمتعون بلذة التوحد مع هذه المخلوقات الخيالية.

فى عملية التوحد، يبنى الفرد نفسه عندما يجد فى الآخر ذاته، مثيله، عناصر يمتثلها. ويعكس المظاهر وبعد بدايات صعبة، تتوحد كل شخصية مع الأخرى. Nathan، الذى كان فى بادئ الأمر حذراً وغير متجاوب، يتوحد فى النهاية مع Steiner. هو يفهمه بالمطابقة، لا يحكم عليه وهو مستعد لاحترام قراره

الا يؤدي دور لير Lear، لدرجة أنه يختار أن يبقى بجانيه، وأن يبقى على شعلة المنزل. وبالتوازي، يساعد Steiner Goldring في إعادة إيجاد ماضيه، وقيم نسبية بحثه عن النجاح. فهو لم يعد رافضاً لفكرة أن يقدم نفسه، وأن يقوم بتقديم "صورته الذاتية في شخصية لير Lear" (صفحة ٨٨).

في هذا القبول للأخر، في هذا التوحد معه، التنازع بين الأنا الخاصة بكل واحد منهما يجدان أخيراً السلام. إن المتفرج يسلك طريقاً موازياً، ويختار بين المواقع التي كانت في البداية متناقضة للشخصيات، ثم يقترب أيضاً من انسجام المنزل، حتى لو كان هذا الانسجام قصيراً وضعيفاً. سوف يشعر حتماً أن هناك نداءً موجهاً له عن طريق هذا الفعل أو ذلك القرار، ويكون لديه "اليقين السري أنه له (وله وحده) يكون موجهاً".

الاستفهام (المناداة)

هذا التوجه له وحده، ما كان التوسير Althusser يسميه "الاستفهام"^(١) بقصد مناداة النفي والمشاهد أيضاً في محاولة الفهم والمشاركة، يمثل توقيع المتفرج في العمل الأدبي، علامة التأثير الذي تحدثه المسرحية عليه.

ماذا نأخذ من المسرحية، من التخيل الأصلي لكورمان Cormann؟ حتى لو كانت "القضية اليهودية" ليست في قلب اهتماماتنا، سوف نشعر بالتأكيد بالتأثير من هذه الردود المعاكسة للأفعال تجاه الإدانة الفردية والجماعية، تجاه ما يسيطر على Steiner أو برود Goldring. نحن نبحث عن المكان الهندسي بين

(١) لويس التوزيع الاستفهام: من أجل ماركس. باريس ماسبيرو ١٩٦٥ .

هذه المواقع المبالغ فيها . وهكذا نجد أنفسنا مأخوذين منحازين، لاستخدام صورة سارتر Sartre . مهما كان انفساخ الشخصيات، موقفها الماكس، قدم أفكارها أو حدثاتها، سوف نقبل مواقعها ونعتبرها شرعية ومكتملة، سنلعب الدور الذى يسمح لنا باصطحابها من الصراع إلى الاتفاق. وفى النهاية، سوف نقبل هذا "سوء التفاهم الأخير" لكورمان Cormann، أن المسرح، كل مسرح، يعمل لنا، يتوجه إلينا، لا يخص سوانا، باختصار لا يقسم إلا بنا . إنه طبقاً للمبة كلمة المؤلف لهذا "الإعصار دائماً" فى عمل، "مسرح حلم" : مسرح لا يكون إلا بالتخيل الذى يثيرنا ومسرح حالم، مثالى، ضرورى، لأنه يمسنًا ويشقينا أكثر من أى دواء .

الشرح، هو فن سوء التفاهم، الاقتناع بأن النص لا يتجه لسواى . هذا سوء التفاهم، هو إذن سوء تفاهم طيب ضرورى، والمتفرج وحده هو الذى يمكن أن يجعله شرعيًا . هو الدليل على أن المتفرج قد مرَّ مرورًا طيبًا على تخيل الكتابه، وأنه قد استخدم بنفسه تخيله وانتباهه العائم، وأنه قد أدى "عمله على النص"، دون أن يتنازل عن عقلانيته، وعن معناه الشكلى والرمزى .

قراءة النص أو الإخراج، هى إذن التعرف على الأشكال النصية، منطق المنطوق على كل المستويات الممكنة، ولكنها أيضاً معرفة الرجوع والصعود نحو تخيل المبدع، إلى منبع النص قبل النزول وإعادة الدوران فى الاتجاه الآخر، من المؤلف إلى النص ومتفرجه المستقبلى، كما حاولنا أن نفعل هنا، ونحن سائرين وراء أفكار كورمان Cormann . إنه من الواضح أن ترميزية علم النفس لا تلغى التحليل الدرامى، النصى، الرمزى، ولكنها تغنيه .

الإعصار يثيرنا دائماً

تمارين تحضيرية

١- الحيوانات والأصوات: في المشهد ١١، أوجد حركة حيوان لتقديم الحشرات وكذلك مختلف الأصوات.

٢- تصور الحيوانات: ارصد مختلف الحيوانات التي جاء ذكرها في النص وقم بتأليف لكل واحد منهم حركة أو صرخة تميزه. قم بأداء الدورين لهذه الحيوانات.

٣- شكسبير Shakespeare: استخراج من المسرحية كل الشواهد الخاصة بشكسبير Shakespeare، وقم بأدائها كحوار بين Steiner و Goldring.

٤- عناوين المشاهد: استخدم العناوين كتعليمات للارتجال بين الشخصيتين.

٥ - "سبب الرعد" (صفحة ٧٣): تخيل وقم بأداء السبب والشرارة التي تربط جملة، ردّ، مقطع بالتى تليها، وشرح بالأداء الصلة بين السبب والتأثير.

٦ - استيهام "تخيل، حلم، سهر، إلخ": قم بأداء فقرة من مشهد، أو مشهد قصير، كما لو كان حلم يقظة، كابوسًا، تخيلًا، استيهامًا إلخ.

خاتمة

الفن المسرحي الفرنسي المعاصر:

بعض الاتجاهات

قد اعطت هذه المسرحيات التسع، التي تم اختيارها صدفةً، بهدف عرض واحد وهو اقتراح اختيار واسع لمسرحيات واستعراض تنوّع وجهات النظر، انطباعاً عن وحدة اهتمام، كما لو كان مؤلفو هذه المسرحيات قد اتفقوا على الأساس.

ومن أجل مزيد من الوضوح، سنعيد أهم نقاط الرسم التي قدمناها عن التعاون، كتمبيرات مقارنة، وكذلك تساؤلاته الضمنية.

(١) النصية

إذا كان من المفترض أن كل نص هو نسيج مصنوع من نصوص أخرى، شواهد، إحياءات ثقافية، فإن هذه المسرحيات لها نسيج نصي مكثف جداً. فهي مقروءة، حرفية وأدبية في آن واحد.

(أ) - ١ - القراءة، والحرفية والأدبية.

باستثناء "آنت، يا من تسكن الزمان" لنوفارينا Novarina، فإن المسرحيات التي تضمنتها دراستنا مقروءة تماماً: أن القارئ قادر على تخيل موقف، حيث يجد فيه المعنى. وإذا ما قارناها بالفترة الماضية، فترة العبث أوبييكت Beckett، فهي مفهومة، على الأقل في تفاصيل كتابتها، أكثر من قصتها أو في النص الضمني اللاشعوري والأيدولوجي. أبسط شيء، لقراءتها، هو أن تأخذها حرفياً، بدلاً من أن تحاول أن تجد لها معاني مجازية أو خفية.

وبالرغم أن هذه المسرحيات معقدة، ومتعددة المعانى، وأحياناً كثيرة لا تقرر شيئاً، فإنها تسمح بفك رموزها من أول درجة. هي لا تهدف أساساً إلى تقديم أو وصف الواقع، هي تؤكد نفسها كاشياء جمالية حساسة مقبولة تماماً.

هذا إضافة إلى أن النصوص تؤكد على خصائصها الأدبية، لأن مؤلفيها يأتون في أغلب الأحيان من الأدب، من الرواية بصفة خاصة من عالم الرواية (ساروت Sarraute، فينافر Vinaver، كولتاس Kaltes، ريزا Reza)، هذه المسرحيات ليست على الإطلاق سيناريوهات يمكن إهمالها وليست تجزئة مقررًا لها أن تختفى في الإخراج. هي أيضاً ليست، كما حدث منذ سنوات مضت، أجزاء أو خامات تم تجميعها على عجل من هنا وهناك، حكاية "صنع مسرح من كل شيء" (فيتاز Vitez)، ولكن هي أعمال أدبية أصيلة لمؤلف صادق، ذات موضوع قيم، بعد شطات المدرسة البنيوية. هذه المسرحيات لمؤلفين (كتاب وليسوا كاتبو "سيناريو") هي أعمال أدبية، وليست مجرد مخطط جمالي لها أو نسيج مبدىء للارتجال والأداء. هي قطع تمت كتابتها "للمسرح"، لكتاب يعرفون جيداً كل خباياه، ولكنها ليست مكتوبة من أجل إخراج تمت مواجهته في اختياراته. إن مؤلفي هذه المسرحيات، باختلاف مؤلفي الجيل السابق، حريصون جداً على عدم التبعية، من أجل البقاء، لمزاج مخرج وهم يركزون على إنتاج نصوص مستقلة، تحمل في طياتها قيمة شعرية وأدبية. إن بعض صفحات "دائمًا الإعصار" و "في وحدة..." أو "كنت في المنزل..." تعتبر ذات قيمة أدبية عالية، مع التركيز الفئائي لقصيدة نثرية ذات الأشكال الدقيقة، والإيقاع المؤكد.

مع ذلك، فإن هذه المسرحيات المكتوبة بلغة أدبية جداً تتناول في كثير من الأحيان موضوعات كثيفة (تجارة المهرشين، الرغبة في القتل، الوحدة، حصر لقصص الحب السابقة). إن التناقض بين الشكل والمضمون يذكرنا بالبتكرات البطولية - الكوميدي الخاصة بالقرن السابع عشر والثامن عشر، سواء كانت الحذقة إيجابية (كولتاس Koltes، لاجارس Legorce) أو سلبية (دورنجر Durringer، مينيانا Minyana). إن الحذقة تظهر في شيء من التصنع: التعبير يأخذ شكلاً أدبياً مبالغاً فيه (كولتاس Koltes، كورمان Cormann، لاجارس Legorce) أو طابعاً كوميدياً (سيطرة التحذق عند كولتاس Koltes). إن الشخصيات تكون في مواقف متناقضة ومتنافرة: تاجر فيلسوف (في وحدة...)، طبيب فنان (فن)، ممثل دب (دائماً الإعصار). على عكس ذلك، فإن التحذق الأدبي وهذا التصنع في التعبير لا يمحون صدق الشخصيات والمواقف.

إن التصنع كثيراً ما ينادى الصور البلاغية. كذلك الكتابة تعتبر ذات تعقيد بلاغي. وبفضل ركائزها القوية الصوتية والحركية، فإن الجملة تبدو صافية ومتصلة (لاجارس Legorce، كولتاس Koltes، فينافر Vinaver كورمان Cormann). إن البلاغة الخاصة بالجملة الطويلة يصاحبها أحياناً رجوع إلى الشفهية الخاصة باللغة الشعرية، إذا كانت غنائية (كنت في المنزل)، أو صوتية (أنت، يامن تسكن الزمان) تخيلية (دائماً الإعصار) أو يومية (رغبة في القتل، "فن"). إن النموذج البلاغي الكلاسيكي، في تقاليد التراجيديا الفرنسية على سبيل المثال، مازال يبهز الكتاب المسرحيين.

حتى أكثر المسرحيات واقعية لدورنجر Dorringer أو مينيانا Minyana لا يستبعدون اللجوء إلى البلاغة فيما يخص البناء، استخدام أساليب أسلوبية و"الأشكال النصية" الكبيرة.

A - ٤ - أنماط الكلمات

كثيراً ما تعود بلاغة النص إلى وجود ثنائي يحمل الجزء الرئيسي فيها، أو مبارزة أو مشادة كلامية (كولتاس Koltés، ساروت Sarraute، ريزا Reza) أو مجموعة أصوات (لاجارس Lagarce)، تعدد أصوات ونظام أصداء (فينافر Vinaver) تنتهي بنسج شبكة دقيقة من الإيحاءات والتكرارات. إن تنوع أنماط الكلمات كبير: فهو يبدأ من المراك ("دائماً الإعصار") إلى الثنائي والكورس ("كنت في المنزل". بداخل نفس المسرحية، لا يتردد الكاتب المسرحي من تغيير مستمر لاستراتيجيته: يلجأ كورمان Cormann تباغاً إلى الحوار الحي، إلى المونولوج الحلمي، إلى الصوت المسجل، إلى تعدد الأصوات (مشهد ١١). يضع فينافر Vinaver في نفس المكان متحدثين ينتمون إلى أزمنة مختلفة، وتخضع كلمتهم إلى اتجاهات متقايرة.

يعود الحوار بكل قوة، بعد المسرح الملحمي، و المونولوجات الفنائية واللامسرح (مسرح العبث) والمسرح والوثيقة المسرحية، ولكن هل هو نفس الحوار؟ إنه لم يعد يهدف فعلاً إلى تبادل وجهات النظر أو الحجج حيث إنه مشدود بالعديد من الردود (لاجارس Lagarce، كولتاس Koltés، كورمان Cormann).

كل أنماط الكلام تبدو حالياً مشروعة، بما فيها السرد، التراكمات (مينيانا Minyana، نوفارينا Novarina)، الحوارات متداخلة. إن معركة الأنواع الأدبية ("هل هو مسرح أم لا") غير واردة نهائياً، ولا أحد يتساءل الآن إذا كان النص

يقدم خاصية مسرحية أو يقدم نفسه "لترجمة" بلغة المسرح. إن النصوص (وهذا التعبير كثيراً ما يُفضل على تعبير "مسرحيات") يجب أن تؤخذ كما هي، في الدرجة الأولى، بدون نص ضمني، كما لو كانت هذه النصوص ليست بحاجة إلى موقف درامى مُسبق لكى تكون.

١ - دراسة الميمات. (المضمن المسرحي)

بخلاف - تقريباً - موضوع الفيرية، لن نجد في هذه المسرحيات التسع تيمة مشتركة. على الأكثر سنلاحظ أن كتابنا يتجهون إلى تيمات عالمية، غير مرتبطة بالواقع الاجتماعى (مثل دورنجر Durringer) أو الثقافى (عند ريزا Reza). هذه التيمات العالمية، إذا كانت عاطفة (فينافر Vinever)، أو الشmour بالوحدة (كولتاس Koltés)، التهميش (مينيانا Minyana) أو الأسرة (لاجارس Lagarce)، يتعرف عليها الجمهور فى الحال، فهو يعشق أن يجد على المسرح مسائل تحرك كل يوم حياته الداخلية. إن التيمة المشتركة، هى فى الواقع مشكلة الإنسان لإعطاء معنى لعالم محروم من مركز ومن قيم ثابتة. قليل من المسرحيات، فى الكتابة الدرامية الفرنسية المعاصرة، تتعرض بصراحة للمسائل الاجتماعية الراهنة: انشقاق اجتماعى، فقر، تسلط وسائل الإعلام، العولة.

هل كل شىء إذن مركّز على الحديث عن الفيرية والإحساس بوجود الآخر والغير؟

يعيش الإنسان أزمة هوية عميقة. هذه الهوية لم تعد تعطى له بسهولة، فهى محتاجة إلى اكتشاف، أو حتى يجب اكتسابها. إن الكتابة الدرامية، والفن عموماً، يجب أن يساعدها، كل من المسرحيات التسع.

فى "آئفه الأسباب" (من أجل نعم أو من أجل لا - لساروت)، الهوية الإنسانية تتحول إلى H1 و H2، وجهان فى نزاع لاتجاهين مختلفين للشخص، من يقول نعم ومن يقول لا، من يعيش فى العالم ومن يعتمد عنه. إن الفيرية مؤسسة للغة والطبيعة النزاعية للإنسان.

فى "وحدة..."، التاجر والزيون يتواجهان من أجل المتعة فى اللعب بالكلمات، ولكنهما يحاولان أيضاً إصلاح الجدلية الخاصة بالرغبة والتجارة، وأن يعيدا التبادل الذى أوقفه الرفض الفردى للانفتاح على الآخر.

فى "الإعصار دائماً"، يمر البحث عن الهوية بالنسبة لـ Steiner بإدراكه لإدائته وبالنسبة لـ Goldring بقبول مصيره اليهودى. إن الماضى يلاحقهما، مثل الإعصار، وينتهيان بقبول هذا الجزء من ذاتهما، بدلاً من الهروب أو نكران وجوده.

فى "صورة امرأة"، يبحث القارئ عن الهوية الحقيقية لصوفى Sophie، ما يحركها، واللفز الذى يجعلنا نحب إما مبكراً جداً وإما مؤخراً جداً. معرفة حقيقة الآخر أو مؤخراً جداً. معرفة حقيقة الآخر، هو ألا تكون وحيداً فى معرفته، هو أن تشارك الآخر الجزء الخاص بنا من الحقيقة.

فى "فن"، هوية الأصدقاء الثلاثة تمكرها استحالة الحكم على الفن والعالم بصورة جماعية، بينما أقنعتهم الصداقة أن فى استطاعتهم مراقبة ذوق وحياة الآخر.

إن الفيرية أكثر من تيمة، هى مبدأ تأسيس فى كل تبادل إنسانى. بهذا المعنى، هى تحتل بالضرورة موقعاً فى مفترق الأعمال الدرامية. إذا كانت الفيرية مبدأ لغة درامية مع ضغط، وحبكة وشخصية، فلن يدهشنا ذلك، ولكن من غير المنتظر

أن تكون أيضاً التيمة المتسلطة على الفن المسرحي المعاصر. هي تعبر على كل حال بصورة جيدة عن رغبتها المؤكدة في التواصل مع الغيرية. إننا نحاول إثارة الآخر من أجل أن يتكلم (كولتاس Koltés، كورمان Cormann)، نحاول أن نشترك معه (ريزا Reza، دورنجر Durringer)، ونذهب إلى نهاية النزاع (ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، مينيانا Minyana). بفضل الغيرية، أعاد هؤلاء المؤلفين بناء العلاقة الإنسانية، مهما كانت النزاعات، فهم يجدون وحدة ضائعة، يقابلون الآخر في ذاتهم، وبالعكس. لقد انتهى الأمر بالنسبة لمونودراما بيكيت Beckett، والفرد الذي يحضر في ذاته بحثاً عن مخرج غير موجود. كل واحد يحاول أن يمد بناء رياطه بالآخر، برغم الوحدة.

مثل هذه الدراسة التيمية المركزة على الغيرية تتطلب فناً مسرحياً يسلط الضوء على التبادل برغم الموانع من كل نوع ويركّز على الدرامية أكثر من المسرحية.

٢ - فن مسرحي

٢-١ هل هي عودة للدرامية؟

يبدو أن المسرح قد استعاد ثقته في نفسه في لغة درامية حيث تسود من جديد (بعد العبث ومسرح الصور) "الحجج" (فعل، قصة، شخصية)، ليس فقط عند كتاب المسرح الذين يرتبطون بالحوار والمسرحية المبنية بصورة طيبة (كورمان Cormann، ريزا Reza، دورنجر Durringer)، ولكن أيضاً عند الذين يهتمون بالمنطق المسرحي والبناء الدرامي، وهم يتحدثون بالماضي في مقاطع طويلة (لاجارس Lagarce، كولتاس Koltés، وأحياناً: كورمان Cormann، ريزا Reza).

هذا الاهتمام بالحوار، والصراع والسرد نجده لدى أغلب هؤلاء الكتاب المسرحيين، إلى حد أننا نتساءل إذا كانت كل هذه المسرحيات لا تستخدم نفس الشكل الكبير، يكتفى به كل مؤلف ويملؤه ويلونه على طريقته: الكشل الفئائى اوالدرامى الجديدان لحنين فردى، لشكوى اليمه، لذاتية شعريه، لنداء للمالم. ومع ذلك فإن هذا النداء لا ينتظر من العالم ومن المسرح أى رد مباشر. كل هؤلاء المؤلفين، فى الواقع، مهما كان اختلافهم، يشتركون فى استخدام جديد رمزى للنصوص، أسلوب تحليل يختلف من التحليل البسيط الدرامى، الذى يصف النصية وصلتها بالفن المسرحى.

هل معنى ذلك أن الأشكال كلها جديدة وأن هناك فنًا مسرحيًا جديدًا؟ إذا ما قارنا هذه الكتابات بسابقاتها، خصوصًا كتابة العبث، فإن هذه الكتابات لا تكون فنًا مسرحيًا جديدًا. التجديد حدث خصوصًا مع فينافر Vinaver، كولتاس Koltés ولاجارس Lagarce، و إلى حد ما فى الواقع إن فينافر Vinaver لا يفعل شيئًا سوى السير على خطى تشيكوف Tchekhov، مع التخلص من اتجاه الكلمات والتفتيت للحوارات الكلامية. يعيد لاجارس lagarce عدة أساليب من الدراما الساكنة لميترلنك Msaeterlinek. أما كولتاس Koltés، فإن فن المسرح، الذى يتغير من مسرحية إلى أخرى، يبقى مرتبطًا بالصراع والشخصية، حتى إذا بقى رهان الحوار والتجارة غير مؤكد. فى أغلب الوقت، يقدم الفن المسرحى نفسه كبناء انتقائى. تتعايش فيه العديد من التقنيات، خصوصًا البناء الكلاسيكى والهدم ما بعد الحداثة (ريزا Reza، كورمان Cormann).

لا يأتى الحلّ من نظرية الأنواع الأدبية، لأن الأشكال المتغيرة جداً لم تعد تدخل فى فصائلها المعيارية والساكنة. التناقض الدرامى/ الملحمى لم يعد يعمل، لأن المؤلفين يمزجون بسهولة سرداً طويلاً مع تبادلات حيّة. وإذا ما تمدينا الحل درامياً/ ملحمياً، نجد أنفسنا فى مواجهة فن مسرحى مفتوح، بلا كوارث، بلا توضيحية، بلا خاتمة وبالتالي بلا إرادة للختام. فى كل المسرحيات التى تمت دراستها، الخاتمة مفتوحة، متروكة لتقدير القارئ، حتى إذا كانت التبرة الساخرة أو الوقحة التى تغلف المسرحية تترك مع ذلك معرفة الوضع النهائى، سقوط المسرحية: عودة إلى خانة الرحيل بالنسبة لـ H1 و H2 فى "لاتفه الأسباب"، بالنسبة للأصدقاء المتصالحين فى "فن"، بالنسبة للنساء فى كنت فى المنزل" اللاتى تستمر فى الانتظار.

إن صفة ما بعد الحادثة أو ما بعد الدراما لا تأتى بأى إيضاح، والحلم الخاص بنظرية الدراما ما بعد الحادثة المبنية على نموذج زوندى Szondi^(١) لا يتوقف عن الابتعاد. إن النظرية تتحرك فى النصية (A) فقط وتدعو إلى ترابط هذه الفصيلة مع المفاهيم الدرامية الصرفة (من ١ إلى ٤).

هذه الصلة بين النصية والفن المسرحى تكوّن الكتابة، بمفهوم فوضوى، وبنظرية غير مكتملة، ولكنها أساسية بالنسبة لهذه المسرحيات المعاصرة.

(١) بيتر زوندى Peter Szondi : Théorie du drame Moderne، لوزان، عام ١٩٨٢.

ترجمه من الألمانية باتريس بافيس patrice pavis.

فى مواجهة نقاط ضعف الفن المسرحى، غير المجدد، واختفاء الشخصية أو الشخصية المضادة، نصل إلى التركيز على إبداع نصية جديدة، مساحة خطابية حديثة. والمقصود بالنصية، هى الوسائل البلاغية والأسلوبية للخطاب، الميكانيزمات النصية. فمن النصية، يبدأ التحليل بسبب عدم التجديد فى الفن المسرحى واختفاء الشخصية وأفعالها.

٣ - الشخصيات

برغم كل شيء، الشخصية لم تختفى. بعد الرواية الجديدة، كان الظن أن الوقت قد جاء لذلك. وهكذا عند بيكيت Beckett أو ساروت Sarroute، لا تحمل الشخصية سوى أرقامًا وحروفًا. ولكن الشخصية تستعيد أخيرًا عافيتها.

إن القطع المنفصلة لصورة امرأة تعطينا رويدًا رويدًا صورة أكثر اكتمالاً للشخصية، ودوافعها، ومحيطها. ويستعيد الكتاب المسرحيون الرغبة فى كشف جوانب حميمة للشخصيات، للمتفرجين (دورنجر Durringer، مينيانا Minyana). وتستعيد الشخصية جزءًا من هويتها، وليكن كوحدة للمتناقضات (عند كولتاس Koltés وساروت Sarroute وكوحدات تكميلية (عند مينيانا Minyana، ريزا Reza، وكورمان Cormann)، أو جوقة أو كورس، ثلاثى أو خماسى.

وهكذا، برغم تواجد النصية فى هذه الأعمال الأدبية، فإن فصيلة الشخصية لم تجد نفسها مذابة بالكامل. لقد تواجد رباط جديد بين الشخصية والنص: لم يعودوا مقصورين، وتأثيرات الشخصية عند كولتاس Koltés أو كورمان Cormann، لم تمتد تمحو النص، بل بالعكس. إن الشخصيات القوية جدًا

والتميزة جداً في "وحدة..."، عندما قام بأداء أدوارها باتريس شيرو Patrice Chéreau وباسكال جريجورى Pascal Grégory، قد ساعدا على "سماع النص" - بفضل إلقائهما المحدد. ركائزهما الحركية والإيقاعية، وأداء نظراتهما وأوضاعهما - البلاغية المتموجة لجمل كولتاس koltés قد ساعدا على رسم الشخصية وإبراز النص. إن الشخصيات تحترم وتقيم رقة النص، الفن الإلقائي للجمل بالانطلاق في تطبيع دقيق للغاية، وأحياناً متطارف، للمتشردين. بطريقة مماثلة، في "الإعصار دائماً"، نجد تأثيراً قوياً للشخصية المتنازعة ولكنه سرد طويل أدبي وحكمي، يستخدم بصورة متقنة جداً وشبه مستقلة للغة.

إن الوصول إلى الشخصية لم يعد يمر بالضرورة عن طريق تحليل نفسى أو فعلى، فهو يتم بواسطة إمساك إيقاعى وصوتى للاتفاقيات، للإلقاء، لحركة الجملة، وهذا في إطار التقاليد الفرنسية الخاصة بالخطابة في مسرح ساروت Sarraute، كولتاس koltés، لاجارس Lagarce أو كورمان Cormann، إن تأثيرات الواقع والأصالة وتأثيرات المسرح أو البلاغة تكون مرتبطة جداً وتتأوب بلا توقف. نلاحظ ذلك في إخراج كولتاس koltés الذى قام به شيرو Chéreau، وإخراج لاجارس الذى قام به نورداى Nordey، وإخراج مينيانا Minyana الذى قام به كانتاريللا Contarella، وإخراج نوفارينا Novarine الذى قام به بنفسه.

هذه التأثيرات الخاصة بالمسرح لم تمنع، بل بالعكس، الوصول إلى الواقع، ولكنه وصول غير مباشر، يتطلب الكثير من قدرة التعاون من القارئ. يجب على القارئ أن يبذل مجهوداً كبيراً لإعادة تكوين موضوعات (٤، ١) المسرحية، التى لا تكون دائماً سهلاً الوصول إليها منذ الوضع الساذج. هذه الموضوعات، كثيراً ما تكون غير واضحة، وحتى عكسية ومخيبة للأمل، وهى لا تتصل بتحليل منهجى للعالم، هى لا تحاول أن تشرحه، وأكثر من ذلك لا تحاول تغييره، كما لو كانت مسألة المعنى، معنى العمل الأدبى مثل معنى العالم، قد أصبحت مهمة.

٤ - أيديولوجية وشرعية

٤- رؤية للعالم بلا أوهام

هل يسمح لنا أن نبحث لدى كل هؤلاء الكتّاب المسرحيين عن رؤية للعالم تساند تجاربهم؟ لن نجد أية رؤية إجمالية، أى قاسم مشترك. هم لا يتادون بأية فلسفة، بأى تيار فكري - وجودية، عبث، ماركسية - ولا أى حركة فنية. فكرة الانضمام لأى حركة تقدمية أجنبية، وأكثر من ذلك اعتناق فكرة أو تقديم نظام فلسفى، قد تقرهم. ناتالى ساروت Nathaklie Sarraute، على سبيل المثال، قد فكرت كثيرًا فى الرواية وقدمت نظرية الانتحاءات، ولكن أهكارها عن العالم لا تظهر فى مسرحها. يخشى فينافر Vinaver أيديولوجياته مثل أى مسئول عن النقابات ويدرك عمله ككاتب كطريقة لإعادة بناء الواقع. يمر كورمان Cormann بالتجربة مع شخصياته من ثقل الإدانة ويشير إلى الطريق نحو الغيرية والهوية كل هؤلاء المؤلفين متشككون بالنسبة لإمكانية التأثير على الواقع بأسلحة المسرح.

٤ - ٢ - استخدام الواقع

ولكن ما هو الواقع الذى يمكنهم استخدامه؟ إن استخدامهم للواقع يتغير كثيرًا من حالة إلى أخرى. قليل من يعتقد منهم الشهادة مباشرة، شبه تقليدية، من الواقع (دورنجر Durringer). إن واقعهم فى مكان آخر: فى الخيال (لاجارس Lagarce، كورمان Cormann)، فى اللفة (ساروت Sarroute، كولتاس Koltés)، نوهارينا (Novarina) بالنسبة لهؤلاء الثلاثة، فإن الكتابة تعتبر طريقة رمزية للوصول إلى الواقع، نظرًا لعدم إمكانية تغييره.

وإذا كان لا يوجد معنى للفصل بين التراجيديا والكوميديا في هذه المسرحيات، فإنه من الصائب بالتأكيد أن نُميّز أسلوبين لتقديم الواقع:

- كتقديم إجمالي وطبقاً لتجريد تحوّل للجانب التراجيدى المأسوى

- كتقديم خاص وطبقاً لتصور مجسّد للعالم للجانب الكوميدي الهزلى

إن غالبية مسرحياتنا تميّز بالتعميم، التجريد، والابتعاد عن الواقع. من هنا نلاحظ هذا الجانب التراجيدى الجديد، الجاد، المتصنع، المجرد، المجازى لأعمال ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، كولتاس Koltés، نوفارينا Novarina، لاجارس Lagarce أو كورمان Cormann. إذا كانت بعض هذه المسرحيات كوميديّة، برغم هذا الابتعاد عن الواقع من خلال التقديم، فهي صدفة، كما لو كانت بالرغم عنهم، كما لو كانت مكافأة أو لذة خجولة قليلاً؛ خصوصاً في هفوات الثلاث نساء في "Tnuentaires"، وفي السخرية المريبة الخالية من الضحك أو كوميديا التحديد لدى كولتاس Koltés، في الاتصالات غير المتوقعة في الكلام لدى فينافر Vinaver.

إنه من الصعب جداً أن نقيس إلى أى مدى هذه المسرحيات تُزّرع في الواقع الاجتماعى. يمكن مقارنة الطريقة التى تفرّق بين هؤلاء الكتّاب، كل بطريقته، عن طريق الجهاز النشرى.

كل هؤلاء المؤلفين هم - على حق - يُقدّمون عن طريق مؤسسات نشر ومسرح مدعّم. كلهم لهم رؤية ما وبالتالي هم ناضجون من أجل التدريس فى المدارس. إن طريق الشرعية النشرية طويل وصعب جداً. المسرحية المحظوظة هى المسرحية التى تُكتب فى مقر La Chartreuse de Villeneuve - Lez Airgnon أو يتم تقديمها بخط اليد عن طريق مخرج إلى Théâtre Ouvert - Aignan.

الذى ينظم مكاناً ثم يقوم بتقديمها فى نسخة معدة إلى الإذاعة إلى - Radio France، ثم تنشر فى Editions Phéatrskes، التى تم إنشاؤها فى Théâtre de La Colline، ثم يعاد نشرها فى Livre de Poche، وتكون ضمن ريبورتوار La Comédie Française وتنتهى بنشرها ضمن الأعمال الكاملة لمؤلفها فى La Pléiade.

٥ - الكلمة

بعد أن قمنا بتعريف الخصائص الأساسية للنصية (A)، ثم الفن المسرحى بمفناه الواسع (١ إلى ٤)، نستطيع الآن أن نواجه عملية الكتابة، والتى يمكن تعريفها بصلة هذه الحجج. ولكن هذه الصلة قد تغيرت كثيراً خلال العشرين أو الثلاثين سنة الماضية. لا يوجد الآن تماثل بين النصية والفن المسرحى، بين السطح العمق. الأولى لم تعد المصدر أو التعبير عن الأخرى، كل واحدة تعيش حياتها. إن النصية الجديدة لم تعد تدعى الارتكاز على القاعدة الثابتة للفن المسرحى، وإن تكون الجزء الظاهر منها فقط يجب أن نكتفى ببعض الملاحظات البسيطة نظراً لأن موضوع دراستنا محدوداً.

٥ - ١ - ما هو غريب عن الكتابة الآن.

لم تعد الكتابة نصاً مجزئاً بالضرورة، غير متمرف عليه فى إجماله. لم يعد اللصق والمونتاج، كما فى السبعينيات، هو الأسلوب المفضل للتعبير. لم يعد مخجلاً أن يكون هناك تنفس عضوى. لا مجال لاستخدام أية طريقة لهذه الكتابة. الوثيقة فى حد ذاتها ليست مستخدمة مباشرة، فهى على الأقل تمزج بعناصر الخيال. الخامات الآتية من خطابات واقعية (مقالات، مقابلات عند فينافر Vinaver وميتيانا Minyana) تتم إعادة صياغتها إلى حد كبير. حتى

البحث عن تعبيرات قديمة غير مستخدمة (دورنجر Durringer) أو تعبيرات حديثة (ريزا Reza) يتم تضبيبها لاحتياجات الإيقاع وفاعلية الفن المسرحي. وإيجاده الميزات الخاصة بالكتابة أو إعادة الكتابة، فإن النص الدرامي يفقد صفته كوثيقة حرفة أو نقاء لغته الأصلية الشعرية. هذا الاتجاه إلى اللانقاء، إلى الألفاظ الهجينة، إلى التجميع يجد تبريره في التعايش بين العديد من أنماط الفن المسرحي في نفس المسرحية (كولتاس Koltés، كورمان Cormann، ريزا Reza).

٥ - ٢ - ما تجاهد في سبيله الكتابة

إن الانتقائية النصية والفنون المسرحية لا تمنع الكتابة من التطور وفق اتجاهين:

- اتجاه غنائى جديد: تتكلم الشخصية (الشخص الأول، المتكلم)، ناسية تقريباً أنها يتحدث إلى الآخرين، وهى مشغولة فقط بالسرد الذى تقوم به (كولتاس Koltés، مينيانا Minyana، كورمان Cormann).

- اتجاه إلى العقلية الهندسية المجردة: ما يهم و هو الجهاز بين المتحدثين، وصلات السيميوتريا، والمبادلة والتبادل (كولتاس Koltés، كورمان Cormann، ساروت Sarraute، ريزا Reza). لكل مسرحية، صورة قاعدة مجردة: القوس بالنسبة لكولتاس Koltés، المثلث بالنسبة لريزا Reza، "التسقيف" والموج بالنسبة للجاريس Lagarce، الرجاجة والدوارة بالنسبة، لساروت Sarraute. بداخل هذه الأجهزة الهندسية الدقيقة جداً، الإكثار الملحمى أو الغنائى له كل التصرف لى ينتشر.

٦ - النص وإخراجه

٦ - ١ - الممثل

فى أغلب مسرحياتنا - باستثناء ربما "رغبة فى القتل" - ، ليس مطلوبًا من الممثل أن يجسّد شخصية، فهو لا يعيد تكوين موقف. هو فلتز، مُحوّل، وسيط بالنسبة للعناصر التى يختارها أولاً يختارها ليمررها من النص إلى المسرح . من النص، فهو يختار ما يريد، وليس إجمالياً متماسكاً. إن الجانب العملى لهذه النصوص الدرامية وأسلوب الأداء الذى ينتج عنه يتطلبان نمطاً جديداً للعمل من جانب الممثل، وهذا بالنسبة لمجمل مسرحياتنا، مع - بالطبع - تنويعات حسب الحالات.

بدلاً من الممثل الذى يجسّد أو يميّز شخصيته أو الممثل الذى يتباعد عن شخصيته، طبقاً لتقنية مير هولّد Meyerhold أو بريخت Brecht ؛ نحن بحاجة إلى ممثل مسرحى يشترك فى الاختيارات وفى التفسيرات المسرحية. بالنسبة لمسرحيات فيناهر Vinaver، وساروت Sarraute أو ريزا Reza، فإن هذا الممثل المسرحى يربط بين الجمل، ويقترح شبكات علاقة للأصدقاء والمعاني، يطبع إيقاعه على تسلسل النص ويشارك هكذا بصورة كبيرة فى تنفيذ تقطيع المرض ومعناه. يكون قادراً بتواجده الدائم أن يركّز على شخصية تارة وأن يبتعد عنها تارة أخرى، يجب عليه أن يقود جسده وعقله فهو يتواجد فى داخل سطح النص الذى يقال ومن المشهد الذى يؤدى، وعندما يتحرك على خشبة المسرح، فإن النص أيضاً الخاص بفيناهر Vinaver، ساروت Sarraute أو ريزا Reza الذى يتحرك معه، يتكون ويقوى. كل تحرك فى القول تقوم به الشخصية، ويتخيله المتفرج، يتضمن تحركاً فعلياً. وبسرعة فائقة، لن يستطيع المتفرج أن يميّز ما يراه وما يتخيله، هو "يرى" النص، على الورق كما على خشبة المسرح. أغلب

المسرحيات التي قمنا بدراستها تقوم على أداء هذه الخاصية الحسية الحركية للغة. إن الممثل، مثله مثل القارئ أو المشاهد، يتبع حركة النص، تركيبية جملة وبلاغته، وإيقاعه وموسيقاه. هذه هي أفضل وسيلة لفهم التحرك المنطقي وبالتالي المعنى. ما هو الشيء الذي يحتاجه أكثر هذا الممثل - المسرحي؟ يحتاج جسداً قادراً على البطء والتحمل، بفضل المهارة ولكن أيضاً بتحفظ، وأخيراً هو بحاجة إلى جسد مضاد للطبيعية، لأنه توجد دائماً مسافة بين جسد الممثل ونصه.

نحن نرى ما أخذه هؤلاء المؤلفون من التقاليد البلاغية والخطابية الفرنسية، والتي نجدها مُلخطة في أساليب الأداء والقراءة الخاصة بكويو Copeau، ودولين Dullin أو جوفيه Jovet، وفي الوقت الحالي نجدها لدى فيتاز Vitez، مسجيس Mesguich، نوردي nordey، كانتريللا Cantarella أو برنشويج Braunschwing. يتأكد هذا الانطباع عندما نفحص علاقات هذه النصوص بالأداء، ونكتشف انقلاب الارتباط بين النص وإخراجه.

٦ - ٢ - من خشية المسرح إلى النص: علاقة جديدة

في الواقع لم يعد النص هو الذي يحكم إخراجه، ويفرض عليه رؤاه واختياراته، إنه الأداء الذي يجعلنا نكتشف قراءة ممكنة للنص. بالتأكيد، هذه الخاصية ليست محددة لمؤلفينا.

إن الإخراج كثيراً ما قام بهذه التجربة منذ قرن مضى، ولكن المؤلفين المعاصرين، قد جعلوا قوانين المسرح داخلية إلى درجة أنهم يستخدمون هذه الخاصية كأمر مفروغ منه، وكطريقة "لإنهاء" نصهم، وفتحه إلى الأداء لإثارته وإعطائه معناه، على الأقل أحد معانيه. وبالعكس، فإن الكتابة الدرامية، وقد

أثيرت، يجب عليها فى كل مرة أن تظهر أكثر "مكرًا" من التطبيق المشهدى، وتغير من مكانه، وتظهر عدم جدواه، وتجبره على إيجاد عرض جديد لقراءته.

إنها مهمة الممثل أساسًا، أن يفتح النص وبالإضافة إلى قبوله أداء شخصيته، فهو يلعب دور الممثل، فنراه يصنع لنا وأمامنا أداء، ويضع نفسه كمكتم بالنسبة لنص لا يختفى فى الخيال، ولكن يبقى مرئيًا ومسموعًا كالجسد القريب. وهكذا فى إخراج "فى وحدة..." رأينا شيرو Chéreau وجريجورى Gregory يبدآن بملاحظة بعضهما، يأخذان علامتهما، وضمان أوتاد المراحل، قبل أن يجدا ركاترهما الحركية والصوتية فى مساحة خشبة المسرح وجملة كولتاس Koltés، كما لو كانا يريدان إظهار الجملة بصورة أفضل.

وفى نفس الاتجاه، يجب أن تقرر، فى الوقت الحالى، تمرينات لكل هذه النصوص المعاصرة، حتى لو كان تمرينات ذهنية فقط، من أجل أن نجعلها مقروءة. تمرينات بسيطة بفعل الاختيار الهندسى والآلى جدًا لاختيارات الأداء. بالنسبة لمسرحية "فى وحدة..."، تحركات هندسية تصاحب وتحدد الجملة الكلاسيكية الجديدة أو الباروك الجديد، ويسترد الإلقاء حركة التفكير وخطوات الممثلين فى المكان وكذلك مواقف السمع والكلمة. بالنسبة لمسرحية "كنت فى المنزل"، كان التمرين يتطلب تسجيل المكان الخيالى للشباب فى المكان الخاص بكورس النساء الخمس. إن توزيع المتحدثات فى المكان ينبع من بعض الأشكال الكبيرة الممكنة: يجب أن نحدد إذا كانت تواجه بعضها البعض، وتتطابق، وتتقارب، وتزدوج، إذا كان لهذه أوتلك - الأخت الكبرى - وضمانًا مسيطرًا. ستتبع نبذة صوت النص من الشكل المختار والقموض من التصور. بالنسبة لفيناوفر Vinaver هو يرسم اتجاهات كلمة شخص أو من مجموعة إلى أخرى، ويقسم المجموعة الدرامية إلى مجموعات صغيرة، ويوجد اتجاهات للسمع. وعلى القارئ إذن أن يمارس تطبيق النصوص المعاصرة لنفسه.

و لكن "فك" النصوص من أجل تشغيلها، لا يعنى أن يُحلّ الغموض، إثبات تناقضها الأيديولوجية باستخلاص مذهبها.

إن قراءة المسرحية لا تظهر إلا ما يمكن إظهاره بدون عدم الغموض، هي لا تعتقد أنها أكثر ذكاءً من المسرحية. على العكس، الإخراج، وحتى القراءة الإيقاعية، هي وسيلة لكشف النص، وفتحها، وسيلة من الوسائل لقراءته. كل هذه النصوص هي أكثر سهولة في الأداء، على خشبة المسرح عن طريق ممثل، عن القراءة، كما لو كان يكفى أن يفكّ النص، وخروجه من صندوق الكتاب لفكّه على خشبة المسرح وجعلها مقبولة في نظر المتفرج. ورشة حيث يتم اختبار الكثير من الانقراضات الممكنة تعتبر في أغلب الأحيان أفضل طريق للدخول في هذا الفن المسرحي. إن الإخراج لا يشرح النص، هو لا يعبر عنه، هو يفكّه أو ينشره ونحن القراء أو المتفرجون معه.

ولهذا، فإن التمييز بين أدوار المؤلف، ورجل المسرح (بالمعنى الألماني "Dramaturg"، ومخرج، وممثل، وقارئ ومتفرج يكون أحياناً مؤجلاً. يعطينا المؤلف في كثير من الأحيان الانطباع بأنه لا يعرف أكثر من القارئ أو المتفرج: إن غموض النص هو أيضاً غموضه.

كل هذه العلاقات أصبحت صعبة التمييز فيما بينها، ولكنها أيضاً قابلة للتظهير ويمكن وصفها وإذن - فرحة لم تتم؟ - هي لا تخص ما بعد الحداثة:

لأن الكتابة الدرامية الفرنسية - وهذه مفاجأة وخبر جديد - لا تخرج من ما بعد الحداثة ولا توصل إليها. هي لا تكره شيئاً أكثر من نسبية ما بعد الحداثة. فهي تتأدينا، بدون إحياء، ولكن دون موارد.

مع المائتى^(١) مؤلف الذين مازالوا على قيد الحياة والذين تم نشر أعمالهم وتقديمها اليوم في فرنسا، الكتابة الدرامية الفرنسية ترسم بوضوح. هي تشهد على الشيء الوحيد الجديد في العشرين سنة الماضية في عالم المسرح: الاعتراف بوجود كتابة متعددة وغير معقدة.

هذه الكتابة، التي عرضنا منها هنا مثلاً بسيطاً، مع أخطار تعميم كامل لتجارب فردية بالضرورة، تصل بنا في هذا القرن الجديد. بعيداً عن المدارس والتقسيمات، هي تقدم لنا ما كان جان فيلار Jean Vilar ومن بعده كنفرتاس Canfartes يسميه "مسرح الشعراء".

٧ - نحو نظرية إدماج الشكل

كل هذه المسرحيات بدت لنا في آن واحد قابلة للتصوّر (darstellbar) يعنى لها شكل حسّاس ومجسّد تقدم مرئياً مضموناً مجرداً، ومشوّهة (enstelt)، يعنى مثيلة بالأحلام التي شوّهت فيها الأفكار الكامنة ولا يمكن إعادة تكوينها إلا عن طريق عمل دؤوب من الفهم.

قابلة للتصور ومشوّهة - هكذا يظهر لنا وجه هذه المسرحيات، ولكن ربما يكون الوجه المشوّه الذي لا بد من مواجهته وتقرّسه، في مواجهة مع العمل الأدبي.

(١) وفقاً لقول جزاهييه دورنجر Xavier Durringer الذي أنشأ جمعية كتاب المسرح هم مائتان وثلاثون يكتبون ويتحدثون عن العالم اليوم. في Répertoire du théâtre Contemporain de Langue Française، باريس، ٢٠٠٠، يقول كلود كنفورتاس Claude Confotés من عددهم ٤٢٠ "مؤلف فرنكفوني من عام ١٩٤٥ حتى يومنا". كل هذه الأرقام يجب استخدامها بحذر كبير.

يواجه القارئ في كل الحالات هذه الأشكال المتغيرة. ليس فقط من أجل اكتشافها في العمل الأدبي ووصف تكوينها، ولكن أيضاً ليرسمها بنفسه في الخامة الحساسة التي يدركها. وهكذا فإن النص سيكون دائماً قابلاً للتصور، مقروءاً، على الأقل جزئياً. ومن أجل متابعة هذا المجاز حتى النهاية، سنستفيد من الهبة القيّمة لرولان بارت R. Barthes. بالذی يعتبر، النص المقروء تمثالاً صغيراً:

”إحدى هذه التماثيل الصغيرة المرسومة بأناقة والتي يستخدمها الرسامون (أو كانوا يستخدمونها) ليتعلموا مختلف أوضاع الجسد البشري. ونحن نقراء، نحن أيضاً نطبع وضعاً معيناً للنص، ولهذا هو حي، لكن هذا الوضع، وهو من اختراعنا، ليس ممكناً إلا لأنه يوجد بين عناصر النص صلة منضبطة، توازناً^(١).”

عند قراءة المسرحية، وتصور أفعالها، نحن نطبع للنص وضعاً ممكناً، يمكن تصوّره، مسموحاً به بفضل التحريك والنسب الخاصة بالتمثال الصغير؛ ما يقترحه النص، ما هو مستعد للإفصاح عنه. يعمل أيضاً جسدنا من أجل تشكيل جسد الآخر، جسد النص. هو يقترح له، أكثر من أنه يفرض عليه وضعاً ما. إن المسرحيات المعاصرة تتطلب مجهوداً كبيراً لأن نجد فيها ونطبع لهم وضعاً صحيحاً، فهي في كثير من الأحيان مشوهة، تتحرك بصموية، وجزء كبير من التقرب إليها يكون في إخضاعها لحركة رؤية مُهلكة.

(١) رولان بارت R. Barthes، *Ecrire le temps*، الأعمال الكاملة، باريس، Seuil.

مجلد ٢، عام ١٩٩٤، صفحة ٩٦٣.

قائمة بيليونجرافية

١ - مراجع عن تحليل النصوص الدرامية

1- Livres sur l'analyse des textes dramatiques

ADRIEN, Philippe, 1998, *Instant par instant. En classe d'interprétation*, Arles, Actes Sud.

BERGEZ, Daniel, 1989, *L'explication de texte* littéraire, Paris, Bordas.

CALAS, Frédéric, et Charbonneau, Dominique-rita, 2000, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Nathan/

DANAN, Joseph et Ryngaert, Jean Pierre, 1997, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod.

DUCHÂTEL, Éric, 1998, *Analyse Littéraire de L'oeuvre dramatique*, Paris, Armand Colin.

DUCROT, Oswald et Schaeffer, Jean - Marie, 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

FORESTIER, Georges, 1993, *Introduction à L'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan.

MONOD, Richard, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures.
Paris Corti.

PAVIS, patrice, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures.
Paris , Corti.

PAVIS, Patrice, 2000, Vers une Théorie de théâtre, Paris, Cedie.

PAVis, Patrice, 2000, Vers une théorie de la pratique théâtrale, Lille,
Presses universitaires du Septentrion.

RRYNGAERT, Jean - Pierre, 1991, Introduction á L'analyse du
théâtre, Dunod.

THOMASSEAU, Jean - Marie, 1984, (pour une analyse du Para -
texte théâtral), Littérature, n° 53.

UBERSFELD, Anne 1977, Lire le théâtre, Paris Éditions Sociales.

UBERSFELD, Anne 1996, Lire le théâtre III le dialogue de théâtre,
Paris, Belin.

VINAVER, Michel, 1993, Écritures dramatiques. Essais d'analyse
de textes de Théâtie, Arles, Actes Sud.

٢ - محلات متخصصة في المسرحيات المعاصرة

2. REVUES Consacrées aux Pièces Contemporaines

Les cahiers de prospéo, Cassander, Cassandre, Études théâtrales, voir en particulier le n° 19 (Bernard - Marie Koltés au Carrefour des écritures contemporaines, 2000, études réunies et Présentées par sieghild Bogumil et Patricia Duquenet - Krämer), Entr' Actes, *Frictions, Mouvement* (cahier spécial n° 14), Registres.

٣ - مراجع عن الكتابة الدرامية المعاصرة (١٩٨٠ - ٢٠٠٠)

3. livres sur l'écriture dramatique contemporaine (1980 - 2000)

BRADBY, David, 1991, *Modern French Drama*, Cambridge University Press.

BRADBY, David, et Sparks, Annie, 1997, *Mise en scène. French theatre now*, London, Methuen Drama.

SIMONOT, Michel, 2001 *De l'écriture à la scène*. Dijon, Éditions Frictions.

VINAVER, Michel, 1987, *Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre L'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour L'en soulager*. Arles, Actes Sud.

YAARI, Nurit, 1995, Contemporary French Theatre. 1960 - 1992, Paris, Entr' Actes - AFAA .

٤ - ناشرون عن المسرح المعاصر.

4. Éditeurs de théâtre contemporain

Actes sud Papiers L'arche, Comp' Art Du Théâtre, Éditions
Christian Bourgois, Éditions Théâtrales, Lansman, P. O. L, Les
Solitaires Intempestifs, Théâtre Ouvert.

٥ - من نيس المؤلف:

Du Même auteur

Problèmes de sémiologie Théâtrale, Presses de l'université du
Québec, Montréal, 1976.

Language of the stage - Essays in the Semiology of the Theatre,
per-Forming Arts journal Publications, New York, 1982.

Voix et images de la réception, Presses universitaires de Lille,
1985.

Marivaux à l'épreuve de la scène, Publications de la Sorbonne, 1986
Le Théâtre au croisement des cultures, Corti, 1990

Commentaire et édition du théâtre de Tchekhov, Le Livre de
Poche, 1991.

Theatre at The Crossroads of culture, Routledge, London, 1992.

Confluences. Le Dialogue des Cultures dans les spectacles contemporains, saint - Cyr, 1992.

the Intercultural Performance Reader, Routledge, London, 1996.

L'analyse des spectacles, Nathan, 1996.

Vers une théorie de la pratique théâtrale, presses du Septentrion, 2000. Dictionnaire du Théâtre, dunod, 1996, Armand Colin, 2002 .

فهرس

١ مقدمة :

٧ قضايا خاصة بتحليل النص الدرامي

أ) نصية

ب) موقف العرض

٢٩ ١- أشكال خطابية: الحكبة

٣٢ ٢- أشكال سردية: الفن المسرحي

٣٧ ٣- أشكال فعلية: الفعل.

٤٢ ٤- أشكال أيديولوجية ولا شعورية: المعنى.

٢ - ناتالي ساروت Nathalie Sarraute

٥٧ لاتفه الأسباب Pour un oui ou pour un non أو دوارة اللفة.

٥٩ ١- الطريق: حبكة، قصة، ممثلون.

٦٨ ٢- كلمات وانتعاعات

٧٣ ٣- انشقاقات الحوار

٨٢ ٤- تنازل للمسرحة.

;

٣ - ميشيل فينافر *Portrait Michel Vinaver "صورة امرأة" d'une Femme*

- ٩١
 ٩٢ Vinaver خطاب عن طريقة فينافر
 ١٠١ ٢- التقطيع المسرحي
 ١٠٧ ٢- أساليب الكتابة
 ١١٥ ٤- الشخصيات
 ١٢٥ تدريبات تحضيرية

٤ - برنار - ماري كولتاس *Bernard - Marie Koltes*

- في وحدة حقول القطن " Dans La solitude des champs de coton أو
 ١٢٩ العالم الذي يتاجر فيه.
 ١٣٠ ١- موضوع التيمات: أطوار وتحدي التجارى
 ١٣٦ ٢ - الفن المسرحي ما بعد الكلاسيكية.
 ١٤٣ ٣ - التحليل الأسلوبى: النصية وعرضها
 ١٥٥ ٤- بلاغة الخطاب الاجتماعى واللاشعور: الرغبة المعطلة
 ١٦١ ٥- فى تعدد حقول المفاهيم.
 ١٦٣ تدريبات تحضيرية

٥ - فيليب مينيلا *Philippe Minyana*

قوائم "Inventaires"

- ١٦٧ أو الكتابة الملتوية
- ١- عرض داخل المسرح ١٦٩
- ٢- إيقاع غاضب ١٧١
- ٣- نصية "ماكرة" ١٧٤
- ٤- موضوع تيمات من كل صنف ١٨١
- ٥ - فن مسرحي غير محدد ١٨٦
- ٦- الموضوع يستخدم الخطابات ١٨٨
- ٧- لا شعور لأيديولوجيا ١٩٠
- ٨- تطهير نفسى للفقير؟ ١٩٢

تدريبات تحضيرية

٦ - فالير نوفارينا *Valere Novarina*

"يا من تسكن الزمان" *Vous qui habitez le Temps*

- ١٩٧ أو اللغة المشوهة

١٩٩	١- الإبداع الكلامي
٢٠٣	٢- الأساليب الكوميدية
٢٠٧	٣- النداء
٢١٠	٤- التشويه
٢١٢	٥ - الكتابة ووسائل الإعلام
٢١٥	٦- هل تتكلم لغة نوقارينا؟
٢١٦	تدريبات تحضيرية

٧ - جزائيه دورنجر *Xavier Durringer*

"رغبة في القتل على طرف اللسان" une envie de tuer sur le bout de la langue أو مصائد الطبيعية.	
٢١٩	١) نصية: الأسلوب ونفيه
٢٢٠	٢) موقف العرض مشدود جداً
٢٢٣	١- حبكة مشدودة جداً
٢٢٦	٢- الفن المسرحي: بين الكلاسيكية والطبيعية
٢٢٩	٣- الفعل و الفعالية
٢٣٥	٤- المعنى الخفي واللاشعور
٢٣٨	تدريبات تحضيرية
٢٤٦	

٨ - ياسميناء ريزا *Yasmina Reza*

"فن" *art*

- ٢٥١ أو فن الهروب
- ٢٥٢ ١- تكوين ثلاثي.
- ٢٥٨ ٢- الشخصيات: مثلث الغموض.
- ٢٦١ ٣- أزمة الفن.
- ٢٦٧ ٤- كتابة متأقفة.
- ٢٧١ ٥- التجسيد الأيديولوجي.
- ٢٧٥ تمرينات تحضيرية

٩ - جان - لوك لاجارس *Jean - Luc Lagarce*

كنت فى المنزل أنتظر سقوط المطر

J'étais dans ma maison et attendais que la pluie vienne

- ٢٧٩ أو الرقصة البطيئة للنساء حول سرير شاب نائم
- ٢٨٢ ١- فن مسرحى محلل

٢٨٧ ٢- ممثلون ذوو وجوه نصية

٢٩١ ٣- تقدم الكتابة

٢٩٩ تدريبات تحضيرية

١٠ - *Enzo Cormann* **أنزو كورمان**

دائمًا الإصرار "Toujours L'orage"

٣٠٢ أو سوء التفاهم الأخير

٣٠٩ ١- الفصل الأول: البناء الخيالي لرجل المسرح

٣١٧ ٢- الفصل الثاني: الأداء

٣١٩ ٣- الفصل الثالث: نداء المتفرج

٣٢٤ تدريبات تحضيرية

خاتمة:

٣٢٥ الفن المسرحي الفرنسي المعاصر: بعض الاتجاهات

٣٢٥ (١) نصية

٣٢٩ ١- التيمات

٣٣١ ٢- فن مسرحي

- ٣- الشخصية ٣٣٤
- ٤- أيديولوجيا وشرعية ٣٣٦
- ٥- الكتابة ٣٣٨
- ٦- النص وإخراجه ٣٤٠
- ٧- نحو نظرية ادماج الشكل ٣٤٤

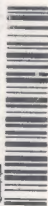
رقم الإيجاع ١٨٠٧١ / ٢٠٠٦

I. S. B. N.

977 - 437 - 029 - 5

مطابع المجلس الأعلى للآثار

Bibliotheca Alexandrina



0595503